

“Lysende kretser av ikke-eksisterende perspektiver”

Om *Lala* av Jacek Dehnel

Agnes Banach



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap: slavisk spesialisering

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

November 2008

Sammendrag

I min lesning av Jacek Dehnels *Lala* (2006) vektlegger jeg tre av romanens prosjekter: kommunikasjon, bevaring av fortiden og identitetsdannelse.

Kommunikasjonsprosjektet har sammenheng med en muntlig dimensjon ved teksten som blant annet kommer til uttrykk gjennom forfatterens bruk av *gawęda* – en særegen polsk stil. Førstepersonsfortellerens ønske om å kommunisere med en tilhører/leser er her så sterkt at romanen som helhet kan sies å uttrykke en tro på muligheten av erfaringsformidling som sådan. Bevaringsprosjektet utvikles ved hjelp av en erindringsprosess. Dette resulterer i en bevaring av fortiden som bærer preg av fiksjonen som i stor grad skaper erindringen. Den nedskrevne fortiden er dessuten konstruert av fortelleren som et ledd i en mestringsstrategi som har et terapeutisk formål. Identitetsdannelsen henger tett sammen med bevaringsprosjektet, det vil si fortiden og erindringen har stor betydning for dannelsen av fortellerens identitet. Det fiktive spiller en viktig rolle også her, og identiteten som så sterkt kommer til uttrykk muliggjør en lesning av teksten som en iscenesettelse av selvet.

Kommunikasjon, bevaring av fortiden og identitetsdannelse er tre delprosjekter innenfor romanens hovedprosjekt: mestringen og formidlingen av en tapserfaring. *Lala* som helhet kan leses som et uttrykk for denne erfaringen.

Takk

Jeg vil gjerne takke min veileder Knut Andreas Grimstad, førsteamanuensis i polsk, for gode konstruktive kommentarer og tilgjengelighet; Ragnhild Evang Reinton, professor i allmenn litteraturvitenskap, for inspirerende innblikk i erindringstematikk og teori; Universitetet i Oslo og Litteraturprogrammet ved samme institusjon for tildeling av reisestipend; de ansatte ved Universitetsbiblioteket og Nasjonalbiblioteket i Warszawa for hjelp og råd; Jacek Dehnel for et givende møte, Dorota Krawczyńska ved Det polske vitenskapsakademi i Warszawa og Magdalena Lachman ved Universitetet i Łódź for verdifulle innspill; Agata, Robert og Marysia Kaczmarska for gjestfrihet; Marie Alming, Janicke Stensvaag Kaasa, Ingela Nøding, René Brunsvik, Jostein Christensen, Nikolai Heggem Holmene og Emil Bussoli Lund for berikende samtaler og interessante bidrag; Kristine Alstad, Silje Johansen og Guri Sandal Thu for korrekturlesing og tiltro til mine evner og valg; samt mine foreldre Grażyna og Andrzej Banach og min kjæreste Pål Schiefloe for uvurderlig støtte, tillit og tilstedeværelse. Helt til slutt vil jeg takke mine besteforeldre Krystyna og Czesław Borek: “Det var i følge dem jeg helt fra begynnelsen streket opp *mine* livslinjer”.

Innhold

SAMMENDRAG	1
TAKK	2
INNLEDNING.....	5
1. TOSTEMT FUGE OM EN DØENDE TID.....	10
1.1 TO FORTELLERE	10
1.2 <i>GAWĘDA</i> 'ENS Plass i den polske litterære tradisjon.....	14
1.3 <i>LALA</i> – mellom erfaringstillit og erfaringstap	21
2. NØDVENDIGHETEN OG UMULIGHETEN AV ERINDRING	31
2.1 ET FORSØK PÅ Å FORMIDLE ERFARING.....	31
2.2 BEVARING OG GJENSKAPELSE.....	37
2.3 FIKSJON OG ISCENESETTELSE	45
3. MELLOM BEARBEIDET FORTID OG PROSAISK NÅTID	52
3.1 MED FLOSS OG SPASERSTOKK – EN DANDY I WARSZAWA.....	52
3.2 ERINDRING OG FORGJENGELIGHET.....	56
3.3 FAMILIEHISTORIE ELLER SELVBIOGRAFI?.....	61
3.4 “WHY WEREN’T YOU BORN WITH AN INCOME?”.....	63
3.5 FIKSJONALISERING OG TERAPI	68
4. INTENSJON, ANSVAR OG SKAPERAKT.....	72
4.1 DEN SELVBIOGRAFISKE PAKT	72
4.2 FASTHOLDELSE OG ØDELEGGELSE	75
4.3 TEKSTEN OG JEGET SOM METAFORER	78

4.4	OM SELVBIOGRAFI OG “LØGNAKTIGE” BESKRIVELSER AV FORTIDEN	80
4.5	INTENSJON, ANSVAR OG KOMMUNIKASJON.....	83
4.6	Å SKAPE SEG SELV SOM NOEN ANDRE.....	89
SAMMENFATNING		93
	ERINDRING, SELVBIOGRAFI OG TVETYDIGHET	94
	MED TAPSERFARINGEN SOM UTGANGSPUNKT	95
BIBLIOGRAFI.....		98
	PRIMÆRTEKST	98
	SEKUNDÆRTEKSTER	98
	ANMELDELSER OG ARTIKLER	100

Innledning



Denne oppgaven tar for seg en spesiell stemme i den polske samtidslitteraturen, nærmere bestemt en forfatter som på flere vis uttrykker sin sterke tilhørighet til en annen epoke. Han heter Jacek Dehnel¹, og hans debutroman *Lala* (2006) er – både når det gjelder form og innhold – et originalt bidrag til det som skrives i Polen i dag. I min lesning av romanen vektlegger jeg tre prosjekter: bevaring av fortiden, identitetsdannelse og kommunikasjon.

Dehnel ble født i Gdańsk 1. mai 1980. Han har utgitt novellesamlingene *Kolleksjon* (*Kolekcja*, 1999) og *Torget i Smyrna* (*Rynek w Smyrnie*, 2007), samt de fire diktsamlingene *De Parallele Livsforløp* (*Żywoty równoległe*, 2004); *Ekskursjon sørover* (*Wyprawa na południe*, 2005); *Dikt* (*Wiersze*, 2006) og *Øyeblikkets barberkniv* (*Brzytwa okamgnienia*, 2007). I oktober 2008 utkom romanen *Balzakiana*. I tillegg til å være forfatter er han også maler, programleder og oversetter. Han har gjendiktet lyrikk av den russiske modernisten Osip Mandelstam, samt av britene W. H. Auden og Philip Larkin. I 2005 mottok han prisen “Nagroda Kościelskich” (“Kościelski-stiftelsens Pris”) for sin første diktsamling, og blant annet nobelprisvinneren Czesław Miłosz har uttalt seg svært positivt om hans lyrikk. Da

¹ Bildet av Jacek Dehnel er tatt av Emilian Snarski og hentet fra Wikipedia. (<http://pl.wikipedia.org/wiki/Grafika:Dehnel.jpg>)

Lala kom ut i 2006 ble den en bestselger og fikk prisen “Paszport Polityki” (“*Politykas* Pass”).²

Selv en overfladisk lesning vil kunne konkludere med at *Lala* er en roman om fortid og erindring. Ved nærmere ettersyn blir det desto tydeligere at språket bærer preg av det gammeldagse, nærmest arkaiske, og at gjennomgangstemaene er aldring, tap og død. Den handler tilsynelatende ikke om Dehnel, men har samtidig et selvbiografisk aspekt. Dette er særlig interessant da forfatteren er en synlig person i polsk kulturliv. Som vi skal se har han en særegen plass blant unge polske forfattere, men har også skaffet seg flere krasse kritikere. Det som vektlegges i kritikken er først og fremst hans fremtoning og uttalte tilhørighet til en annen tid. Han blir sammenlignet med en flanør og en “dandy”, kritisert for sine konservative verdier og ikke minst sin aristokratiske herkomst som han lar komme til uttrykk flere steder i debutromanen. Fornemme vaner og verdier utgjør en vesentlig del av førstepersonsfortellerens barndom og dannelses, og hans oppvekst synes å være langt fra oppveksten til den gjennomsnittlige, moderne polakk. Dehnel selv refererer til sin familie som “polsk intelligentsia”, men leseren kan lett få følelsen av at romanen har sitt utgangspunkt i et høyere, mer elitistisk sjikt i samfunnet.

Førstepersonsfortelleren har samme navn som forfatteren og historien har mange fellestrekk med forfatterens biografi. Samtidig kompliseres leseropplevelsen ved at hovedpersonen i romanen ikke er Jacek, men Helena Bieniecka: fortellerens mormor som går under kallenavnet Lala (Dukken). Romanen tar således for seg forfatterens familiehistorie og har elementer fra minnelitteraturen, nærmere bestemt memoargenren. Mormorens korte fortellinger og anekdoter som dekker store deler av Europa, settes sammen til en fragmentarisk helhet, og førstepersonsfortelleren understreker sin rolle i nedskrivningen av denne. Dette er en overleveringsprosess som byr på mange vanskeligheter og utfordringer, og fortelleren sammenligner blant annet mormorens fortelling med “å stige inn i lysende kretser av ikke-eksisterende perspektiver”. Adjektivet “lysende” viser til det underliggjørende og vakre i erfaringen mormoren formidler, samtidig som gjentakelsen og tilbakekomsten av fortiden i hennes fortellinger understrekes av ordet “kretser”. Uttrykket “ikke-eksisterende

² “Kościelski-stiftelsens Pris” er en prestisjetung litteraturpris som første gang ble tildelt i 1962. Den gis utelukkende til forfattere under 40 år, og Dehnel er en av de yngste vinnerne. Czesław Miłosz (1911-2004): polsk forfatter og dikter som i 1980 vant Nobelprisen. I sine verk diskuterer han den europeiske kulturarven og er særlig opptatt av menneskenes vilkår under totalitære regimer. “*Politykas* Pass” er en polsk kulturpris som årlig utdeles av avisen *Polityka*. Juryen er på jakt etter originale og nyskapende kunstnere som har mot til å krysse grenser. Navnet henspiller også på mottagernes internasjonale kunstneriske identitet og nivå.

perspektiver” fremhever det fiktive aspektet ved mormorens overlevering, og hentyder til perspektivet fortelleren Jacek benytter i sin beskrivelse av mormoren, fortiden og seg selv.

Lalas første del er sterkest preget av tittelpersonens stemme, men også her er det Jacek som introduserer hennes fortellinger, beskriver de ytre omstendighetene og mormoren, som helt fra begynnelsen av fremstilles som en unik personlighet. I romanens midtre del går fortellingene i større grad i oppløsning: fortellerens rolle blir gradvis mer sentral samtidig som leseren får et stadig større innblikk i hans streben etter å komponere en helhet av mormorens narrativ. Det er stor kontrast mellom det fargerike, levende språket og handlingen i første del av romanen, og beskrivelsen av hovedpersonens sykdom og forfall i siste del. På mange måter utgjør romanen førstepersonsfortellerens forsøk på å forholde seg til tapet av en kjær person og dermed tapet av sin egen barndom, men den har også trekk som gjør det mulig å lese den som en fremstilling av forfatterens identitet.

Slik jeg leser romanen vitner den om tre prosjekter:

1. *Formidling av erfaring og kommunikasjon med leseren.* Fortelleren ønsker å formidle sin erfaring som skapes både av *Lalas* erindring og Jaceks opplevelse av hennes død. På den ene siden virker det som hans interaksjon med mormoren gir ham forhåpninger om at en slik formidling er mulig, på den annen side viser han tegn på at han er en postmoderne forteller som er klar over det forvanskede og nærmest umulige i formidlingen av erfaring gjennom språket.
2. *Erindring og bevaring av fortiden.* Fortelleren vil forevige mormoren, nærmere bestemt hennes særegne væremåte som kommer til uttrykk i hennes språk og fortellestil. Han vil sikre at den fortidige verden hun representerer ikke blir glemt, men den bevarende dimensjonen ved dette prosjektet har samtidig noe ødeleggende ved seg. Fortiden forandres ugjenkallelig av erindringen, samtidig som både mormoren og fortiden forandres av fortelleren. Det fiksjonelle aspektet ved denne erindringsprosessen har en terapeutisk funksjon i og med at den er nødvendig for at forfatteren skal forsone seg med tapet av mormoren. Den må altså etterstrebes selv om den er umulig, fordi det ikke lar seg gjøre å huske og formidle fortiden slik den virkelig var.

3. *Identitetsdannelse.* Lala, fortiden og erindringen spiller alle viktige roller i dannelsen av fortellerens identitet. Det fiktive er tydelig til stede i det selvbiografiske; fremstillingen av forfatteren og fortelleren Jacek Dehnel i teksten er styrt av den faktiske forfatteren, som med dette får muligheten til å skape og iscenesette seg selv. Dannelsen av hans identitet bærer preg av opplevelsen av tapet som han forsøker å forholde seg til og mestre gjennom erindringen. Tapet former ham og er avgjørende for hans dannelsesprosess, mens avskjeden med mormoren samtidig representerer et endelig farvel med barndommen. Tapserfaringen og interaksjonen med mormoren er dermed begge vesentlige faktorer i skapelsen av hans identitet som voksent menneske og som forfatter.

I min lesning av romanen skal jeg vise hvordan disse tre prosjektene i sin tur utgjør et hovedprosjekt: formidlingen og mestringen av en tapserfaring. Jeg benytter meg av litteraturteoretiske redskaper for å belyse innholdet i konkrete eksempler hentet fra primærteksten og undersøker ett av prosjektene mot en litteraturhistorisk bakgrunn. Avslutningsvis sammenstiller jeg de tre prosjektene og vektlegger deres tvetydige sammenblanding av sannhet og fiksjon.

Noen ord om oversettelsene, sitatene og oppgavens oppbygning. I min oversettelse av sitatene fra Dehnels tekst har jeg tatt hensyn til at en norsk leser ikke nødvendigvis kjenner til alle polske kulturelle forhold. Jeg har her forsøkt å gjøre leseropplevelsen lettest mulig, men samtidig bevare det arkaiske og gammelmødige i forfatterens stil. Løsningene har blitt styrt av min lesning av teksten, og sitatenes formål er først og fremst å understreke og styrke min argumentasjon. Jeg bruker Harvard-stilen i siteringen, men dersom sitatet er oversatt av meg flyttes parenteser med referansen til fotnoten (etter den polske originalteksten). Sitatene fra anmeldelsene har ikke sidetall, da jeg kun fikk tilgang til disse som utklipp uten paginering i “Informatorium” på Nasjonalbiblioteket i Warszawa.

I det første kapittelet plasserer jeg romanen innenfor en større litterær tradisjon. Her er det særlig muntligheten og kommunikasjonsaspektet som er interessant: noe jeg setter i sammenheng med barokkens *gawęda* – et polsk språklig-kulturelt fenomen fra 1600-tallet. I kapittelets siste del ser jeg på romanens plassering mellom vissheten om erfaringstap og troen på erfaringsformidling. Jeg mener at “Fortelleren” av Walter Benjamin her kan belyse

Lala, og tenker da i særlig grad på andres lesninger av dette essayet som fokuserer på erfaring, formidling og kommunikasjon.

I det andre kapittelet drøfter jeg erindrings- og bevaringsaspektet ved å støtte meg til den polske litteraturteoretikeren Marek Zaleski. Han befatter seg med fortidens nærvær i polsk samtidslitteratur og baserer en stor del av sine refleksjoner og lesninger på Walter Benjamins tanker. Jeg drar også veksler på Svetlana Boyms og David Lowenthals teorier for bedre å kunne operasjonalisere begrepet nostalgi – et av de sentrale begrepene når det gjelder forståelsen av fortellerens erindringsprosjekt.

I det tredje kapittelet undersøker jeg romanens resepsjon i den polske litteraturkritikken, først og fremst ved å ta for meg alle anmeldelsene av romanen som er utkommet fra og med bokens utgivelse i 2006, til og med mai 2008. Jeg har samlet inn materiale på Universitetsbiblioteket og Nasjonalbiblioteket i Warszawa, samt intervjuet forfatteren selv. Det ekstralitterære gav meg et godt og nyansert perspektiv på Dehnels forfatterskap og ikke minst på hans offentlige fremtoning. Som jeg også viser i dette kapittelet er den sistnevnte langt fra likegyldig for mottagelsen av hans debutroman.

I oppgavens siste kapittel drøfter jeg identitetsdannelsen og det selvbiografiske i *Lala* mer inngående. Teoretikere som Philippe Lejeune og Paul de Man har hjulpet meg å undersøke det selvbiografiske elementet, for så å sette det i sammenheng med kommunikasjon og erindring. Avslutningsvis viser jeg hvordan romanens tre prosjekter preges av en karakteristisk sammenblanding av sannhet og fiksjon, samt vanskeligheten skriften og nedskrivningen innfører i disse. Med de sistnevnte drøftingene håper jeg å løfte lesningen av Dehnels polske roman opp på et mer universelt plan og berøre flere aktuelle problemstillinger innenfor faget allmenn litteraturvitenskap.

1. Tostemt fuge om en døende tid

1.1 To fortellere

Romanen *Lala* har to fortellere: en førstepersonsforteller som har samme navn som forfatteren, og denne fortellerens mormor: Helena Bieniecka eller Lala. Mormorens fortellerstemme ligger på det narrative nivået som er underordnet Jaceks stemme, noe som tydeliggjøres av at han mange ganger introduserer hennes fortellinger og kommenterer situasjonen og omgivelsene der fortellehandlingen finner sted:

Min tippoldefar kjøpte en sukkerfabrikk, en automobil og et svært hus. Han reiste rundt i hele verden og handlet inn malerier, skjerm Brett av lakk, skulpturer og møbler; han brevvekslet med lærde sukkerfabrikanter i Berlin og Paris.

– Og det var der de skjortene i Lisów kom fra – fortalte mormor mens hun samlet sammen tøyet som hadde tørket i den lette middagsbrisen – Morfar reiste rundt i Europa og titt og ofte klaget han på de der renseriene, at de var dårlige til å rense, at de satte stemplene hvor som helst ... forresten merket jeg det selv, for da Julian leverte sine skjorter til rensing i Brussel satte de stemplene på brystet, og så var de i tillegg forundret over at han skjelte dem ut. Morfar laget ingen scener – han kjøpte rett og slett så mange skjorter og kraver som han trengte og dro tilbake til Kiev, til Mnin, til Morawica med kister fulle av tøy. Og til og med mange år senere, da vi bodde i Lisów, stjal bøndene de skjortene, de tok med seg hele kurver. De hang til tørk på snorene, skjønner du, og så vips, var halvparten borte. Eller på kveldene, da de lå i korger under vinduet. Da smøg de seg inn, og da morgenen kom var skjortene sporløst forsvunnet. Men skapene var fulle for det.¹

Her er mormorens stil utpreget muntlig, hun bruker noen svært folkelige uttrykk som ikke brukes i skriftlig språk, som for eksempel: “co rusz” (“titt og ofte”) og “myk-myk” (“vips”). Stilen er anekdotisk med sluttpoeng og innslag av det humoristiske, men den korte

¹ Dziadek kupił sobie cukrownię, automobil i wielki dom. Podróżował po całym świecie, skupując obrazy, lakowe parawany, rzeźby i meble; prowadził korespondencję z uczonymi cukrownikami w Berlinie i Paryżu. – No i stąd te koszule w Lisowie – mówiła babcia, składając zdjęte ze sznurów pranie, kiedy już wysuszyły się w wietrzyku południa – dziadek podróżował po Europie i co rusz uskarżał się na tamtejsze pralnie, że źle piorą, że stawiają stemple, gdzie popadnie... zresztą, sama się o tym przekonałam, bo kiedy Julek oddał w Brukseli koszule do prania, to mu wbili stemple na gorsie i potem jeszcze się dziwili, że zrobił im awanturę. Dziadek nie robił awantur – po prostu kupował tyle koszul i kołnierzyków, ile potrzebował, i wracał do Kijowa, do Mnina, do Morawicy z kuframi pełnymi bielizny. Jeszcze z Lisowa, wiele lat później, chłopci wynosili te koszule całymi koszami. Rozumiesz, suszyły się na sznurach, to oni myk-myk, i już połowy nie ma. Albo wieczorem, stały w koszach pod oknem, to wślizgiwali się cichutko i rano nie było ani śladu. A i tak szafy były pełne. (Dehnel 2006:13)

fortellingen om den gamle kvinnens bestefar inneholder en digresjon som hopper langt frem i tid, til tiden da Lala er gift med Julian og bor i Brussel. Hun henvender seg også direkte til tilhøreren, som i dette tilfellet er Jacek. Det muntlige aspektet, tilhørerhenvendelsen og digresjonen gjør at vi kan knytte denne stilen til *gawęda* – dette spesielle språklig-kulturelle polske fenomenet som jeg vil komme tilbake til litt senere.

Mange av fortellingene i romanen er bygget opp på en lignende måte. Mot slutten korrigerer fortelleren Jacek stadig oftere den gamle kvinnens utsagn, men viser like fullt til henne som inspirasjon, lar henne i lange perioder være forteller og hennes fortellestil dominere deler av romanen. Det er først mot slutten at han tar over narrasjonen fullstendig, noe som er en nødvendig konsekvens av den eldre kvinnens hukommelsestap.

Hver gang Jacek tar ordet gjør han det klart at han gjenforteller en historie som har blitt fortalt ham. Han er klart farget av mormorens måte å uttrykke seg på, men man kan også i perioder tydelig lese hans egen stil: “I krinkelkrokene av min barndom gav jeg Kiev en malerisk form – en by, hvis gater var tett tildekket med persiske tepper, tepper som ble rost opp i skyene av høyrøstede handelsmenn med skjegg og øyenbryn så sorte at de glinset som granatsteiner.”² Denne stilen er atskillig mer poetisk og bærer et sterkt preg av nostalgi. Selv om han benytter seg av mange arkaiske ord og foreldete formuleringer har stilen lite, eller ikke noe muntlig ved seg.

Som førstepersonsforteller er Jacek aktiv i historien, men han forteller likevel en historie som ikke er hans egen, noe han klart markerer ved å avslutte romanen med beretningen om sin egen fødsel. *Romanen handler altså om ham samtidig som den ikke gjør det*. Slik er erfaringen og erindringen han formidler både hans og noen andres, og nettopp dette kommer stilistisk til uttrykk gjennom sammenblandingen av de to fortellerstemmene. Mormoren har mange fellestrekk med den “tradisjonelle” fortelleren Walter Benjamin beskriver i sitt essay “Fortelleren”, mens Jacek fremstår som moderne og dermed, i alle fall til en viss grad, upålitelig forteller. Han gir tidlig uttrykk for at det han forteller angår ham personlig og berører ham sterkt, noe som fører til ambivalens: han har sannhetsvitnets overbevisningskraft, men samtidig skaper familierelasjonen og hans engasjement et inntrykk av upålitelighet. “Nå er det bare det at hun smiler – og derfor kan vi trøste oss med at hun på

² “W zakamarkach mojego dzieciństwa taką właśnie malowniczą formę przyjął Kijów – miasta, którego ulice szczelnie przykryto wzorzystymi perskimi kobiercami, zachwalanymi przez krzykliwych handlarzy o brodach i brwiach tak czarnych, że błyszczały granatem.” (Dehnel 2006:32)

ett eller annet vis er lykkelig”³, skriver han i begynnelsen av romanen. På de neste sidene fortsetter han å betone mormorens betydning i hans liv: “En mormor laget av et virkelig og varig stoff (...) blant alle severdighetene i min nordlige by var det nettopp hun som virket mest fascinerende”.⁴ Mot slutten av romanen blir det enda tydeligere at han tar hennes alderdom og sykdom veldig tungt: “Jeg syntes så synd på henne, jeg syntes så forferdelig synd på henne”.⁵

Romanen begynner med en konstatering av mormorens sykdom og snarlige død. Allerede på romanens første sider nevnes den gamle kvinnens taushet opptil flere ganger: “Når hun sitter slik, som en gammel kinesisk keiserinne, uten å ihukomme makten eller plikten – surret inn i pledd og store vester, til sist så mager, lett og spinkel – er det vanskelig å sette henne i forbindelse med vår erindring, der det ikke er plass til nesetørking, bleier og den vedvarende stillhet.”; “Mormors sjarm, i tiden da hun fortsatt snakket, bestod blant annet av fortellingenes begynnelser”.⁶

Da hun noen sider senere gis ordet er vi som lesere inneforstått med at narrasjonen tar oss tilbake til en tid da hun fortsatt kunne snakke. Etter hvert som romanen utvikler seg blir det tydeligere at vi befinner oss i Jaceks skriveprosess, i hans gjenkalling av fortidige hendelser og gjenfortelling av tidligere hørte historier. Vi er langt unna det fortalte, da de fleste fortellingene beveger seg tilbake til en fortid Jacek ikke kan huske, men vi er også langt unna selve fortellehandlingen. Det vi leser er helt klart en nedskrivning, men den bærer preg av det muntlige og kommunikative i den opprinnelige fortellesituasjonen.

Det etableres altså en muntlig fortellesituasjon innenfor den skriftlig utformede fiksjonen. Muntligheten understrekes av gjentatte beskrivelser av mormorens måte å snakke på: “Vekk (mormor sier ‘vekk’ som en adelsmann, som en russisk prins i Monte Carlo ville sagt det over ruletten, med et brak og med trykk på den siste stavelsen)”; “hvem klarer å etterligne mormors feilfrie ‘I’ i ordet ‘Jarosław’; hvem klarer å gjengi det på trykk!”.⁷

³ “Tyle tylko, że się uśmiecha – dlatego możemy się pocieszać, że jest na swój sposób szczęśliwa” (Dehnel 2006:5)

⁴ “Babcia wykonana z rzetelnych i trwałych materiałów (...) to właśnie ona spośród wszystkich zabytków mojego północnego miasta wydawała się najbardziej fascynująca.” (Dehnel 2006:7)

⁵ “Było mi jej żal, tak mi jej było potwornie żal” (Dehnel 2006:364)

⁶ “Kiedy tak siedzi jak stara chińska cesarzowa, niepomna władzy ani powinności, okutana w jakieś pledy i wielkie kamizele, w końcu taka chudziutka, lekka i drobna, trudno ją połączyć z naszą pamięcią, w której nie ma miejsca na wycieranie nosa, pampersy i ciągłe milczenie.”; “Do uroków babci – w czasach, kiedy jeszcze mówiła – należały początki opowieści” (Dehnel 2006:5,7)

⁷ “Poszło (babcia mówi ‘poszło’ po pańsku, jak rosyjski książę w Monte Carlo nad ruletką, z hukiem i akcentem na drugie o).”; “któż potrafi podrobić to bezbłędne ‘I’ babci w słowie ‘Jarosławie’; któż umie je oddać w druku!” (Dehnel 2006:89,156)

Fortelleren beskriver også hvordan hun lever seg inn i sine fortellinger: “Mormor hevet seg opp i stolen, øynene brant mellom de mørke brynene og øyenvippene, som giftige perler i svarte muslinger, og med hånden utstrakt mot fjernsynet eller pianoet, avhengig av omstendighetene, framsa hun for hundrede gang kavalरिकampropet hun hadde fremført for tyskerne i Lisóws paradisiske hage.”⁸ Slik viser han den levende interaksjonen med tilhøreren som finner sted i denne fortellesituasjonen. Dette er noe helt annet enn hans egen nedskrivning, der mottakeren verken kan se eller høre ham.

I deler av romanen gjør forfatteren likefullt et forsøk på å gjenskape en benjaminsk episk ursituasjon med en forteller og én eller flere tilhørere. Her er også generasjonsaspektet viktig. Mormoren representerer fortiden og tradisjonen, og hun overbringer sin visdom og erfaring til de unge. Hun er fortellerens bindeledd til en tapt tid:

Og om kveldene (...) viste mormor meg Europa. (...) Det var skrinet-Europa, skatollet-Europa, gaven til et lunefullt barn, fremstilt av håndverkere dyktige i sin kunst, Europa med en intarsia av mahogni og palisander (...) Jeg beklager, men jeg husker ikke hva som fikk meg til å forstå forgjengelighetens håpløshet. Men med det samme innså jeg at dette Europa, hvis eksistens jeg trodde på, dette Europa, om det noen gang hadde eksistert, aldri kom tilbake.⁹

Gjennom å lytte til og deretter videreformidle mormorens historie – i muntlig, men først og fremst i skriftlig form – uttrykker primærfortelleren en tro på at erfaring kan og skal formidles. I forlengelsen av dette skriver han om sin egen barndom, dannelsen og erfaring. Men mens mormoren langt på vei fremstilles som en tradisjonell forteller, så er Jacek mye nærmere en moderne forteller, en som er smertelig klar over det tvetydige i formidlingen av erfaring. Han gir gjentatte ganger uttrykk for vanskelighetene hans nedskrivningsprosess byr på og vektlegger samtidig at det er han som er den styrende instansen; det er han som vever sammen historien av bruddstykker og fragmenter, det er han som forsøker å komponere en helhet av noe som hele tiden truer med sin oppløsning og oppsmuldring. Både Lala og leseren må stole på Jaceks evne til å gjenskape en fortid som kanskje er tapt for alltid, og han erkjenner at nedskrivningen kan komme til kort i forhold til sistnevnte: “Lisów. Hva kan vel

⁸ “Babcia unosiła się w fotelu, oczy jej płonęły w ciemnej oprawie jak trujące perły w czarnych perłopławach i ręką, ręką wyciągniętą w kierunku telewizora lub pianina, zależnie od okoliczności, wygłaszała po raz setny niemiecką konnicę z rajskego ogrodu Lisowa.” (Dehnel 2006:187)

⁹ Wieczorami zaś (...) babcia pokazywała mi Europę. (...) Była to Europa-puzdro, Europa-szkatuła, wykonana przez biegłych w swej sztuce rzemieślników dla rozkapryszanego dziecka, Europa intarsjowana mahoniem i palisandrem (...) Przykro mi, ale nie pamiętam, co sprawiło, że zrozumiałem całą rozpaczliwość przemijania, a zarazem to, że ta Europa, w której istnienie wierzyłem, jeśli nawet istniała – nigdy już nie powróci. (Dehnel 2006:338-340)

navnet Lisów bety for noen på andre siden av denne boken? Jeg kunne like godt ha skrevet: Jędrzejów, Kurozwęki, Staszów.”¹⁰ Likevel må han forsøke å nedskrive Lalas og sin egen erindring, likevel taler hans gjenskaping av en muntlig fortellesituasjon for at romanen utsier en tro på kommunikasjonen, på at det fortsatt er mulig å formidle erfaring.

Kommunikasjon og erfaring har også en betydelig rolle i en annen polsk muntlig fortellegenre: Romanens *gawęda*-dimensjon gjør at den kan plasseres i en større litterær tradisjon.

1.2 *Gawęda*'ens plass i den polske litterære tradisjon

Her dreier det seg om en episk form fra polsk barokk (1620-1764) som vanligvis forbindes med landadelens tradisjonsrike kultur.¹¹ *Gawęda* var hovedsakelig en muntlig stil, der måten man fortalte på var like viktig som det fortalte. Den ble brukt under ulike sosiale sammenkomster og hadde som formål å gjenkalle fortidige hendelser. Vokabularet var muntlig og kvasihverdagslig, men samtidig var selve stilen pompøs, frodig og dramatisk, preget av understiler og språkblanding med innslag av fremmedord, latin, italiensk og fransk. Narrasjonen var løs og frittflytende, fylt med mange digresjoner og pauser. Tilhørernes tilstedeværelse var et viktig vilkår, og kunsten å holde på deres oppmerksomhet stod i fokus.

En av *gawęda*-stilens mest kjente representanter er Jan Chryzostom Pasek (1636-1701). Hans memoarer *Pamiętniki* (*Memoarer fra den polske barokken: skrifter av Jan Chryzostom Pasek, en landadelmann i det Polsk-Litauiske Samveldet, 1690-95*)¹² er vanskelig å plassere i en genre. Memoarene som ble skrevet på 1600-tallet plasserte seg et sted mellom det offisielle og det personlige. De gjengav autentiske hendelser som memoarskriveren observerte eller deltok i, og ble preget av denne skriverens personlige synspunkter. Samtidig hadde de som formål å opprettholde myten om den polske adelens

¹⁰ “Lisów. Cóż dla kogoś po drugiej stronie tej książki może znaczyć nazwa ‘Lisów’? Równie dobrze mógłbym napisać: Jędrzejów, Kurozwęki, Staszów.” (Dehnel 2006:56)

¹¹ Denne perioden ble preget av et politisk og kulturelt forfall som i stor grad skyldtes Polens krigføring med Russland, Sverige og Tyrkia. I litteraturen forekom det en splittelse mellom aristokratiets vestlig inspirerte litteratur, og den *sarmatiske* stilen som var å finne på de lavadelige gods. *Sarmatismen* var en konservativ patriotisme som preget den polske adelens levestil fra midten av 1500-tallet til midten av 1700-tallet. Den fremmet ideen om den polske landadelens suverenitet, som sprang ut fra myten om landadelens nedstamning fra de gamle *sarmatene* som erobret folkegruppene ved elven Wisła. Den kjennetegnes av en overdrevet tradisjonalisme, en uvilje mot en rasjonell fornyelse av ideologi, en konservatisme som kontinuerlig idealiserer fortiden og en manglende kritisk sans i forhold til det virkelige liv. Den var provinsiell, trangsynt, ksenofobisk og kunstnerisk primitiv, men likevel, eller kanskje nettopp derfor, skapte den en av de mest originale genre i den polske litteraturen.

¹² *Memoirs of the Polish Baroque: the writings of Jan Chryzostom Pasek, a squire of the Commonwealth of Poland and Lithuania, 1690-95.*

suverenitet og formidle det *sarmatiske* levesett til kommende generasjoner. *Pamiętniki* er således et selvbiografisk narrativ med en individuell stemme som samtidig skriver seg inn i den polske tradisjonen av samfunnsorientert litteratur. Den har elementer fra pikaresken, ridderromanen, krøniken og dagbokgenren, samt trekk som muliggjør en lesning av den som en forløper for den polske roman. I artikkelen “A baroque harbinger of the Polish novel: delving into Jan Pasek’s memoirs” understreker Knut Andreas Grimstad nettopp den betydelige rollen *Pamiętniki* har spilt i utviklingen av polsk moderne litteratur. “The Memoirs, thanks to its realistic and vivid descriptions, its richness of material (...) actually read like a novel.” (Grimstad 2002:58).

Pamiętniki består av realistiske og levende beskrivelser av kriger, borgerkriger, rettssaker, dueller, jaktture, reiser, begravelser og festlige lag. Den er preget av nostalgi og lengsel etter en fortid der alt var mye bedre. I tillegg inneholder den noe kritikk av det Polen den gamle Pasek er tvunget til å observere fra sidelinjen under skrivingen av memoarene. Alt dette blir formidlet av en fortellerstemme som er forfatterens stemme: Pasek er ganske enkelt verkets forfatter, forteller og protagonist. Han er verkets sentrale og langt på vei eneste karakter. Konstruksjonen og iscenesettelsen av denne karakteren resulterer i en sterkere selvbevissthet, men også i en større grad av selvbedrag, eller som Grimstad skriver: “a consistent distortion in the representation of the main hero lends to Pasek’s Memoirs a distinctly fictional quality.” (Grimstad 2002:60). Som vi skal se gjelder dette også for *Lala*, hvor primærfortelleren konstruerer sin familiehistorie og sin fortid, og samtidig iscenesetter seg selv ved bruk av sammenblanding av selvbiografiske elementer og fiksjon. Det nostalgiske innehar også en stor plass i Dehnel’s roman, og fortelleren Jacek uttrykker gjentatte ganger et savn etter en fortid og en storhetstid han ugjenkallelig har mistet. Slik beskriver han følelsen av tap:

Det var et øyeblikk av smertefull, tydelig illuminasjon.(...) Gudene åpnet himmelen, sendte ned en stråleglans og viste meg – som de viser alle – at man forgår (...) Og jeg – jeg husker det godt – gikk gjennom hagen med lange skritt og skrek høyt, veldig høyt:
– Gi meg tilbake mitt Europa!
Etterpå hadde jeg feber (...) ¹³

¹³ Była to chwila bolesnej, jaskrawej iluminacji (...) Bogowie otworzyli niebo, zesłali na mnie promień blasku i pokazali mi – jak każdemu – że się mija. (...) A ja, pamiętam to dobrze, szedłem przez ogród, stawiając długie kroki, i krzyczałem głośno, bardzo głośno: – Oddajcie mi moją Europę! Potem miałem gorączkę (...) (Dehnel 2006:340-341)

Her beskriver han sitt savn som svært sterkt og nærmest fysisk. Erkjennelsen av tapet kan leses som en faktor som initierer skriveprosessen, som gjør at fortelleren i *Lala* er nødt til å prøve å feste sin fortid og sine historiske røtter i skrift i et forsøk på å gjenskape og bevare.

Litt mer om forfatteren Pasek, som er selektiv i presentasjonen av materialet og på denne måten konstruerer sin egen livshistorie. Denne samsvarer med de historiske omveltningene i Polen: landets storhetstid sammenfaller med hans ungdom og militærkarriere, mens landets økende forfall kommer samtidig med hans alderdom. Fortelleren Pasek går heller ikke av veien for å fremheve sin og den polske nasjonens suverenitet i forhold til alt og alle han ser under sin tid i krigstjeneste under den legendariske generalen Hetman Czarniecki. På denne måten bidrar han til skapelsen av myten om den polske soldat: han er en av de første som glorifiserer polakkenes mot og vilje til å kjempe for nasjonen. *Pamiętniki* ble skrevet på slutten av Paseks liv og kan sies å være en rekke av hans fortellinger som har blitt overført til skrift. Dette er historier som han har fortalt utallige ganger, og stilen han velger for å formidle de skriftlig er derfor ikke overraskende den muntlige, udisiplinerte *gawęda*.

Andrzej Waśko skriver i forordet til *Romantyczna gawęda szlachecka (Landadelens gawęda i romantikken)* at *gawęda* som litterær genre først ble født i romantikken. Den hadde sin blomstringstid etter 1839; den ble i denne perioden en av de mest populære genrer i polsk litteratur, og utøvet en betydelig påvirkning på den romantiske og postromantiske litteraturen. *Gawęda*-genren dukket opp som en følge av den romantiske strømmingen, men den var også et direkte resultat av Polens særegne historiske situasjon. Den polske romantikken var i høyeste grad preget av en spesiell historisk hendelse: tapet av den politiske selvstendighet som følge av landets tre delinger mellom stormaktene Russland, Østerrike og Preussen.¹⁴

Waśko påpeker videre at tilhørerne i *gawęda* er unge mennesker som ikke husker Polens fortid. Dermed illustrerer denne genren noe som var en realitet i romantikken, der besteforeldregenerasjonen var eneste bindeledd til en fortid som var i ferd med å forsvinne (Waśko 2001:XII). *Gawęda*-fortelleren er en levendegjøring av den gamle kulturen, det er

¹⁴ Romantikken i Polen kan deles i to perioder: Den første varte fra publiseringen av Adam Mickiewiczs første diktsamling i 1822 og frem til Novemberoppstanden i 1830-1. Den andre perioden tok til etter Novemberoppstanden og varte frem til Januaroppstandens nederlag i 1864. Det var særlig i den andre perioden at litteraturen fikk et sterkt patriotisk preg, og de nasjonalistiske idealene og kampen for frihet ble forfatternes hovedformål. Dette var en tid da generasjonsutskiftingen gjorde seg svært synlig: den siste generasjonen som husket Polen fra før landets delinger var i ferd med å forsvinne.

han eller hun som kan redde restene av den forsvinnende verden fra glemselen. Det er en lignende situasjon vi har i *Lala*, men bare til en viss grad. Mormoren er utvilsomt primærfortellerens forbindelse til noe han betrakter som en gullalder og en storhetstid som ugjenkallelig er forbi. Likevel gir ikke fortelleren Jacek uttrykk for en tendens i tiden, han gjør seg ikke til talsmann for en nasjonal bevegelse. Han beskriver sin individuelle tapsopplevelse som har en sammenheng med hans konkrete dannelsesprosess og som ikke forholder seg til de store, historiske sammenhengene.

De polske romantikernes fascinasjon med barokkens *gawęda* hadde en sammenheng med deres nostalgiske lengsel etter den mytiske og poetiske fortiden. De var på leting etter det som best kunne uttrykke “den polske ånd”, og den muntlige stilen ble et slikt uttrykk. En som benyttet seg av den var nasjonalskalden Adam Mickiewicz (1798-1855); en av polsk romantikks mest betydelige diktere og personligheter. Jan Chryzostom Pasek var en av hans viktigste inspirasjonskilder, og det var stilen og språket i memoarene som inspirerte ham til å bruke *gawęda* i verket som har plassen som det polske nasjonalepos og som har blitt kalt “polskhetens bibel”.

Adam Mickiewicz skrev *Pan Tadeusz (Herr Taddeus)* i årene 1832-1834. Dette var tiden etter den mislykkede Novemberoppstanden, Mickiewicz var en av de mange polakkene i eksil og befant seg i Paris. I sitt verk velger han å glemme den nåværende politiske situasjonen og drømme seg tilbake til årene 1811-1812: han gjenoppvekker sin barndoms tapte uskyld, og med dette et land der friheten fortsatt var en reell mulighet, en tid da adelen opplevde restene av sin siste storhetsperiode. Førstepersonsfortelleren i *Pan Tadeusz* skaper en visjon av et harmonisk og idyllisk Polen. Handlingen foregår på godset Soplicowo i det østlige Polen, et sted der polskheten og tradisjonen har blitt bevart. Bakteppet er tiden da den napoleonske legende fortsatt var levende, og da den polske frihetskampen var drevet av optimisme og håp. Verket som helhet priser det varige og det uforanderlige, det fremhever tradisjonens evne og makt til å bygge opp nasjonen. Fortelleren vektlegger organiseringen av det sosiale livet på godset, en organisering med faste og til tider rigide regler og tradisjoner. Samtidig tegner han et bilde av en alminnelig, dagligdags eksistens, der menneskene lever sammen i harmoni og respekt, og der de negative sidene ved adelens levesett blir beskrevet med en varm ironi og en stor porsjon humor.

Det er viktig å her presisere at selv om det finnes elementer av *gawęda*-tradisjonen hos Mickiewicz, så regnes ikke hans verk som *gawęda* rent genremessig. *Pan Tadeusz* forener flere genre; den har tydelige spor av *gawęda*, men også en rekke elementer fra

idyllen, den historiske romanen og eposet. Den har – i motsetning til *gawęda* – en stram organisasjon og struktur, og er skrevet i en fast, perfektionert verseform. *Gawęda*-stilen kommer særlig sterkt til uttrykk i dialogene og monologene, der språkets muntlige form gjengir den karakteristiske måten personene uttrykker seg på og fremhever deres kulturelle og sosiale posisjon. Den adelige kulturen ble oppfattet som en kultur der den gode samtalen og forteller/tilhører forholdet stod i sentrum, og dette kommer til uttrykk i de mange diskusjonene, kranglene og fortellingene i verket.

Anna Opacka skriver i *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności (Varighet og foranderlighet. Romantiske spor av det muntlige)* at muntligheten også er å finne i de mange gjentakelsene. Her påpeker hun særlig de faste frasene som brukes ved begynnelsen og avslutningen av et måltid. Dette er aldri helt nøyaktige gjentakelser, men unøyaktigheten er også en faktor som bekrefter det muntlige aspektet. Disse gjentakelsene har en bevarende funksjon: de stabiliserer og opprettholder den gamle orden, de er et element som grunnfester tradisjonen (Opacka 1998:61).

Gjentagelsen er også til stede i *Lala* hvor primærfortelleren understreker at han har hørt alle fortellingene og anekdotene gjentatte ganger. Repetisjonen er en fast del av mormorens fortellestil: “– Har dere hørt den? – spør mormor mistroisk, men lar seg ikke vippe av pinnen”; “Dere har faktisk hørt den (...) men det gjør ingenting”.¹⁵ Fortelleren Jacek gir også uttrykk for at hans nedskrivning er et resultat av mange gjentakelser, og at han har tro på gjentagelsen som fenomen: “alt jeg skriver ned her har jeg fortalt flere ganger (...) Gjentagelsen av de vakre og forstandige ting er vakker og forstandig i seg selv”.¹⁶

I boken *Rousseau – Mickiewicz i inne studia (Rousseau – Mickiewicz og andre studier)* påpeker Zofia Szmydtowa at *gawęda* kommer til uttrykk gjennom de mange monologene og dialogene som blir gjengitt i *Pan Tadeusz*, og som har en mye mer muntlig form enn de andre delene av teksten. Men en rekke ganger anlegger også fortelleren perspektivet til en *gawędziarz*¹⁷ og henvender seg mye mer direkte til sine tilhørere/lesere (Szmydtowa 1961:279-284). Videre skriver Szmydtowa at det særlig er én av karakterene i eposet som konsekvent benytter seg av *gawęda*-stilen: adelsmannen Wojski er en forteller

¹⁵ “- Znacze? – babcia pyta z niedowierzaniem, ale wcale się nie peszy”; “- Faktycznie znacze (...) ale to wcale nie szkodzi.” (Dehnel 2006:9)

¹⁶ “wszystko, co tutaj zapisuję, opowiadałem już wiele razy (...) Powtarzanie rzeczy pięknych i mądrych jest piękne i mądre samo w sobie” (Dehnel 2006:18)

¹⁷ En polsk orddannelse som ikke har noen god oversettelse på norsk: *gawędziarz* (dannet av ordet *gawęda*) er rett og slett en forteller, men med kåsørens og stand-up komikerens performance bevissthet.

som alltid lar fortiden være i fokus, han har et behov for å bevare det forgagne i ord. Han vil holde hendelser som har gjort inntrykk på ham levende gjennom fortellingen, han vil gjenkalle og dele dem med de unge tilhørerne. Også i Wojskis narrasjon kan vi se tendensen til gjentakelse med små justeringer og forandringer. Fortellingen fremkalles av den sosiale situasjonen, og den blir også avbrutt når situasjonen forandrer seg (Szmydtowa 1961:288-292). Wojskis formål er å ta sine tilhørere vekk fra tilstanden her og nå, og slik kan denne fortellesituasjonen sammenlignes med den overgripende fortellesituasjonen i *Pan Tadeusz*, med verkets tilblivelse og formål.

Men en plassering av *gawęda* i den litterære tradisjonen er ufullstendig med mindre man nevner *Trans-Atlantyk* (1953) av Witold Gombrowicz (1904-1969). Dette verket er blitt betegnet som “en argentinsk roman av en polsk forfatter”; en roman der fortelleren beskriver sine første år i eksil i Buenos Aires i et språk som sterkt minner om Paseks stil og som, i tillegg til mye annet, parodierer deler av Mickiewiczs *Pan Tadeusz*. “A masterpiece of twentieth-century fiction and one of the most dazzlingly original works in all of Polish literature”, skriver Stanisław Barańczak i sitt forord til den engelske oversettelsen av boken. Han forklarer videre at Gombrowicz her sammenfører flere manifestasjoner av samme konflikt og lar disse lyde simultant, i en polyfonisk komposisjon som minner om en barokk fuge (Barańczak 1994:xv).

I *Lala* kan man se trekkene til en polyfonisk komposisjon i sammenblandingen av stemmer og stil som preger tekstens narrative og stilistiske nivå. Denne skaper en flertydighet og en usikkerhet om hvem det er som snakker, og hvem sine verdier som kommer til uttrykk i de forskjellige utsagnene. Romanen beveger seg hele tiden mellom mormorens tradisjonelle fortelleteknikk og stemmen til en moderne primærforteller som er bevisst vanskelighetene i sin fremstilling. Dette gjør at romanen uttrykker en tro på kommunikasjon mellom forteller og tilhører, samtidig som at primærfortelleren er klar over denne kommunikasjonens umulighet.

Konflikten som kommer til uttrykk i *Trans-Atlantyk* går igjen i hele Gombrowiczs forfatterskap og kan kort sammenfattes som menneskets splittelse mellom Form og Kaos.¹⁸

¹⁸ Det sentrale og mest originale komponent i Gombrowiczs filosofiske system er “den mellommenneskelige kirke”. Denne termen beskriver de ritualiserte eller institusjonaliserte relasjonene som både splitter og binder mennesker sammen. Vi er alle dømt til å være en del av denne “kirken”, noe som fører til en splittelse mellom akseptasjonen av den stereotypiske oppførselsnorm og søken etter uavhengighet, spontanitet og frihet. Gombrowicz understreker at begge ytterpunktene er like uopnåelige: “neither the extreme of Form nor that of Chaos is accepted unequivocally as a positive solution for the dilemma of human existence.” (Barańczak 1994:xi). Formen gir oss muligheten til å være en del av en sosial gruppe. Den muliggjør kommunikasjon med andre mennesker, en kommunikasjon som for Gombrowicz er bekreftelsen av vår eksistens. Samtidig er det

I denne romanen kommer antinomien Form – Kaos til uttrykk i en rekke tilsynelatende forskjellige mellommenneskelige relasjoner. Grunnpremisset er den fiktive versjonen av forfatterens avgjørelse om å bli igjen i Argentina etter utbruddet av andre verdenskrig, og dette verket er en av hans mest personlige tekster. Men selv om fortelleren bærer den moderne forfatterens navn og handlingen har mange likhetspunkter med Gombrowiczs biografi, så er stilen han velger å formidle sine erfaringer i nettopp *gawęda*. Bruken av denne vekker til live en rekke helt spesifikke historiske, sosiale og kulturelle konnotasjoner, og gjør det vanskelig å ikke lese *Trans-Atlantyk* som en kommentar til hele den polske litterære tradisjon.

I boken *Witold Gombrowicz* beskriver Ewa M. Thompson *Trans-Atlantyk* som et oppgjør med kulturarven ved hjelp av parodien. Hun leser bruken av Paseks stil og parodien av *Pan Tadeusz* som et uttrykk for Gombrowiczs overbevisning om at de originale og vitale elementene i polsk kultur hadde sine røtter i barokken, snarere enn i romantikken. Gombrowicz mente at den litterære tradisjonens fremheving av de romantiske verkene som uttrykk for det nasjonale var falsk, og ville utfordre den polske kulturelle bevissthet.

Det er en rekke likhetspunkter mellom handlingen i *Pan Tadeusz* og den i *Trans-Atlantyk*, både på det tematiske, personrelaterte og stilistiske plan. Det er særlig tre steder der Gombrowiczs parodi av Mickiewicz er helt tydelig: Det første er en absurd sletetur som er et ekko av plyndringstoktet i *Pan Tadeusz*, men som hos Gombrowicz ender i en latterorgie i stedet for voldeligheter. Det andre er den hemmelige Sporeridderordenen som er en parodi på frigjøringsbevegelsen i eposet. Det tredje er romanens sluttscene, som helt tydelig parodierer avslutningen av *Pan Tadeusz*. Thompson mener at romanen med dette skaper et nytt perspektiv på de kanoniserte verkene, som så det som sin hovedfunksjon å mane frem bilder av fortiden og en tapt uskyld (Thompson 1979:86-9).

Barańczak skriver: “the literary tradition that stretches from Pasek to Gombrowicz reveals one regularity: each new phase of the *gawęda*’s transformation increases the ironic distance between narrator and author.”. Hos Pasek var fortelleren og forfatteren samme person, hos Mickiewicz blir avstanden mellom forfatter og forteller uttrykt gjennom den varme ironien fortelleren utsettes for. Gombrowicz nærmer seg tilsynelatende Pasek ved å la

denne Formen som hindrer mennesket i å uttrykke seg: “Form in fact distorts as much as it grants, in extreme cases making it impossible to communicate anything spontaneously and freely.” Nærmere bestemt: Kaos i sin mest ekstreme versjon gir individet muligheten til å uttrykke seg fritt, spontant og ærlig, men samtidig umuliggjør det kommunikasjonsprosessen: “a complete absence of Form would entail the lack of any ‘language’ common to us and the others.” (Barańczak 1994:xii).

førstepersonsfortelleren bære sitt navn, for så å overraske oss med uforenligheten mellom fortellerens identitet og hans måte å uttrykke seg på (Barańczak 1994:xix). I motsetning til fortelleren i *Pan Tadeusz* lengter ikke Witold i *Trans-Atlantyk* til sitt fedreland: han gjør tvert imot et forsøk på å løsrive seg fra den enorme makten den polske kulturens stereotyper har over hans personlighet. Han motsetter seg tradisjonen, men likevel gjennomsyrrer den sistnevnte hans språk og uttrykksmåte, den vanskeliggjør hans formidling og kommer i veien for hans løsrivelse og individuelle utvikling.

I dette underkapittelet har jeg vist at *gawęda*-situasjonen som skapes av fortelleren Jacek i *Lala* muliggjør en plassering av romanen i den polske litterære tradisjonen. Men det må understrekes at Dehnel fjerner seg fra Gombrowiczs parodiske tilnærming til denne genren: hans roman fokuserer snarere på *gawęda*'ens kommunikative aspekt. Ved dette uttrykker den en tilhørighet til tradisjonen, men samtidig er det kommunikasjonen med en tilhører/leser som er fortellerens viktigste prosjekt. Så hva slags forteller har vi å gjøre med i *Lala*? For å svare på dette har jeg tatt utgangspunkt i Walter Benjamins "Fortelleren", og støttet meg på fire tolkninger av dette essayet som setter det i sammenheng med nettopp erfaring, formidling og kommunikasjon.

1.3 *Lala* – mellom erfaringstillit og erfaringstap

"Fortelleren – så fortrolig navnet enn lyder – utøver ikke lenger sin daglige gjerning blant oss." (Benjamin 1991:179). Slik begynner essayet "Fortelleren" (1936) av Walter Benjamin (1892-1940). Videre skriver han at det snart er ute med fortellerkunsten og ser dette i sammenheng med tapet av evnen til å utveksle erfaringer:

For aldri er erfaringer blitt grundigere gjendrevet (...) En generasjon som hadde tatt hestesporvogn til skolen, sto under åpen himmel i et landskap der bare skyene var de samme, og under dem, i et kraftfelt av destruktive hvirvler og eksplosjoner, den spinkle, skrøpelige menneskekropp. (Benjamin 1991:180)

Han vektlegger den muntlige erfaring som kilde til fortellingen og understreker fortellerens feste i et lyttende fellesskap: "Fortelleren tar det han forteller fra erfaringen; sin egen erfaring eller den som andre beretter om. Dessuten gjør han det til erfaring for dem som hører på hans historie." (Benjamin 1991:182). Fortellingens tilblivelse i den muntlige tradisjonen beskriver han slik: "den langsomme overtrekking med tynne og gjennomsiktede lag, som er det mest

adekvate bilde på hvordan den fullkomne fortelling, gjennom lag på lag av mangfoldige gjenfortellinger, trer fram i dagen.” (Benjamin 1991:187).

Benjamin ser modernitetens endrede forhold til døden som en årsak til fortellingens forfall: “Det viser seg at denne forandring er den samme som den som forminsket erfaringens meddelbarhet i samme grad som fortellerkunsten forfalt.” (Benjamin 1991:188). Døden er til stede i fortellingen, dødens autoritet finnes ved fortellingens begynnelse. Dødens tilstedeværelse bidrar både til fortellerens autoritet og til tilhørernes evne til å huske. Denne tilstedeværelsen har også en sammenheng med fortellingens feste i en tradisjon, noe som gjør at den bærer i seg en kontinuitet som ikke finnes i romanen.

Forskjellen mellom romanen og fortellingen definerer Benjamin som en forskjell i måten erindringen fremtrer på i de to episke formene: romanforfatteren har en forevigende hukommelse, i motsetning til den kortvarige hukommelse hos fortelleren. Fortellingen har hukommelse, romanen har ihukommelse. Bare i romanen forekommer det en skapende erindring som rammer gjenstanden og omdanner den (Benjamin 1991:192).

Susannah Radstone skriver i boken *The sexual politics of time: confession, nostalgia, memory* at Benjamin inngir fortelleren med en aura og ser tapet av fortellekunsten i sammenheng med erfaring, avstand og død. “Benjamin’s discussion of the aura of natural and historical objects and of persons such as the storyteller reveal what seems to be a lamentation for modernity’s loss of a set of relations between experience, distance and death.” (Radstone 2007:137). Hun mener at Benjamin i dette essayet uttrykker at fortelleren har en aura som kommer av hans evne til å omdanne erfaring til et narrativ, og at han gjennom denne omdannelsen blir *et uttrykk* for historien og fortiden han har erfart.

Auraen er en unik manifestasjon av avstand, men denne avstanden har ikke en romlig dimensjon. Fortellinger, gjenstander og mennesker som bærer i seg spor av fortiden har i seg den auratiske avstanden, og fortellingens forfall er et tap av nettopp denne avstanden. Radstone beskriver den slik: “a certain apprehension of distance, which depends, paradoxically, upon a certain closeness, or a sense of community.”. Forfallet av fortellekunsten har med andre ord sammenheng med tapet av evnen til å formidle erfaring, og dette understrekes av at Benjamin beskriver fortellekunsten som en kommunikasjon av erfaring som krever en auratisk relasjon av gjensidighet mellom forteller og tilhører (Radstone 2007:139).

Ragnhild Reinton beskriver i artikkelen “Kunst, språk og erfaring. Om noen motiver hos Walter Benjamin” også dette essayet som en vemodig fremstilling av erfaringstapet:

“Forholdet til fortiden endres, tradisjonssammenhengen brytes opp og erfaring i streng forstand forsvinner.” (Reinton 2001:50). Dette har en påvirkning på språket, som også er i ferd med å miste sin evne til å formidle erfaring:

Som et sosialt fenomen er språket merket av bruken gjennom tidene, og det er denne bruken som setter ord og betydninger i bevegelse. Språkets liv, betydningsforskyvninger og billedaspekt, er slik forbundet med menneskenes liv og erfaring. Det er ikke et direkte eller et mimetisk forhold, men indirekte finnes spor av andre og tidligere generasjoners bruk i ordene. (Reinton 2001:57)

Den tradisjonelle fortelleren har et mer direkte forhold til språket fordi han er en gjenforteller som åpner seg for det fortalte og senker det ned i egen erfaring, som han så gir fra seg når han forteller videre. I moderniteten er språket blitt løst fra denne erfaringen, og det har dermed mistet sin evne til kommunikasjon og formidling.

Etter min mening er fortellersituasjonen i *Lala* et forsøk på å gjenfinne evnen til kommunikasjon og formidling som finnes i språket. Mormoren i romanen har mange fellestrekk med den tradisjonelle fortelleren Benjamin beskriver. Hennes fortellinger er festet i en tradisjon; noen har en moral, andre er preget av en didaktisk holdning. Men først og fremst er de gjennomsyret av en muntlig erfaring, de er fortellinger som er blitt overlevert fra generasjon til generasjon:

– De elsket visstnok hverandre utrolig høyt; min bestemor Wanda fortalte meg, hihi, at bestefar, han hadde kysset henne overalt, over det hele, helt fra føttene og til toppen av hodet, og at han ikke lot en eneste liten bit av kroppen være ukysset – og mormor fniser, kanskje uten å være klar over at hennes mormor mest sannsynlig også fniste mens hun fortalte historien til sitt barnebarn (...) ¹⁹

Fortellingene er tatt rett ut av Lalas livserfaring. Slik beskriver Jacek avslutningen på en av dem: “Og her kommer moralen. Det er kanskje ikke et unntak i mormors fortellinger, men det er heller ikke regelen, for livet er heller lite moraliserende, og mormors fortellinger er tatt rett ut fra livet.” ²⁰ Slik setter mormorens liv spor i ordene hun bruker, og det er nettopp gjennom språket at Jacek kommer i kontakt med generasjonene før ham.

¹⁹ – Ponoć strasznie się kochali; babcia Wanda opowiadała mi, ach, ach, że dziadek to wycalował ją całą, całutką, od stóp do czubka głowy, ani jednego skraweczka ciała nie zostawił bez pocałunku – i babcia chichocze, nieswiadoma chyba faktu, że tak samo chichotała pewnie jej babcia, opowiadając to swojej wnuczce (Dehnel 2006:15)
²⁰ – I tutaj następuje moral. Nie jest to może wyjątkiem w babcinych opowieściach, ale nie jest też w żadnym razie regułą, bowiem życie w ogóle jest średnio moralogenne, a babcine opowieści są z życia wzięte. (Dehnel 2006:40)

Irene Iversen skriver i “Tapet av erfaring og forsøket på å overkomme det” at “Fortelleren” handler om tapet av den erfaringsmuligheten som ligger i fortellingen. “Emnet for Benjamins essay er likevel ikke tapet av fortellingen, men en sjangerbestemmelse av den, med vekt på dens evne til å uttrykke erfaring.” (Iversen 2001:79). Hun fokuserer i sin lesning av essayet på fortellingen som form og mener at selv om Benjamin setter opp første verdenskrig som et avgjørende skille – der det skjer en brå oppvåkning fra en tilstand der fortelling og erfaring var knyttet sammen – så ser han likevel ikke fortellingens tid som endelig avsluttet.

Benjamin betrakter romanen som noe som ikke har feste i den muntlige tradisjonen og som ikke kan fortelle. Men romanen og fortellingen har noe felles: begge er episke former som ivaretar historisk erindring. Erindringsevnen forbinder fortellingen med historieskrivingen – evnen til historisk erindring blir forbundet med evnen til å ta inn over seg tanken på døden. Døden blir i moderne tid trengt ut og dette skaper en form for erfaringstap som er romanens, og ikke fortellingens, problem. For fortellingen springer ut av en “kollektiverfaring” og kan bevege seg ubesværet i et erfaringsrom der selv ikke døden er hindring (Iversen 2001:82).

Benjamins essay er blitt brukt for å argumentere for at fortellingen er og bør være død. Å fortelle på den gamle, episke måten ble sett på som en fortrenkning av menings- og erfaringstapet og som søken av en “falsk forsoning”. Men ved inngangen til det 21-århundret blir “Fortelleren” brukt som referanse i et forsvar for fortellingen, og vi kan konstatere at fortellingen lever, også i romanen (Iversen 2001:83). Her leser Iversen essayet som en oppfordring til å fortsette å skrive fortellinger, men den tradisjonelle fortellingen synes likevel å være tapt for alltid. I forordet til *Litteratur og erfaring*, der disse to artiklene er trykket, står det i sammendraget av Iversens tekst følgende: “Vår tids roman bryter både med det modernistiske dogmet om erfaringstap og med den tradisjonelle fortellingens enkle tro på erfaringen.” (Reinton og Iversen 2001:11). Dette er et utsagn som er basert på den sistnevnte lesning av Toni Morrisons *Jazz*, men det danner også et fruktbart utgangspunkt for å se nærmere på fortellerinstansen i *Lala* på bakgrunn av Benjamins tekst og tolkninger av denne.

Narrasjonen i Dehnels roman representerer en narrativ tvetydighet. Primærfortelleren Jacek er riktignok den som styrer narrasjonen, men han gir gjentatte ganger ordet til sin mormor. Hennes fortellinger og anekdoter bærer preg av en muntlig fortellesituasjon og av *gawęda*-stilen; ikke bare forteller hun med digresjoner og humoristiske poeng, men

etterligner også andres utsagn og beskriver fortidige hendelser i detalj for å skape en forestilling om fortiden hos sin tilhører. Når Jacek overtar narrasjonen er han farget av hennes stil, med digresjoner og detaljerte beskrivelser. Samtidig uttrykker hans detaljrikdom et ønske om å kommunisere med en romanleser: Jacek forsøker å gjøre sin fortid levende for sine lesere. Han forsøker å gjenskape fortiden, men like mye en fortidig kommunikasjonssituasjon som fant sted mellom ham og mormoren.

Min barndoms Lisów var et Lisów som min mormor tegnet til meg. (...) På det neste arket var landsbyen: veien, hus på begge sider og to åser – på den ene lå godset, og på den andre kirken.

– Kirken – sa mormor – var utrolig vakker, barokk og veldig hjemlig, for alle teppene og blondedukene var gitt av mormor Wanda. I et av kapellene som lå bak et vakkert, uthugget gitter var gravmonumentene til Krasieński eller Krasicki-familie. Taket var malt ... jeg husker St. Nicolas, i bispelue og med bispestav, med tre jenter som han gav medgift til; alle hadde et sånt sigøynersk utseende: mørke øyne, svart hår og mørkladen hud.

Ved siden av kirken lå prestegården, og på prestegården skjøttet sognepresten sitt embete. Om ham vet jeg bare dette: han var en vakker mann og gjorde sitt for å forbedre rasen.

– Bøndene la ikke skjul på det i det hele tatt. En av dem viste frem barna og fortalte: “Dem deranne tre e mine, og dem deranne to e presteunga”. Og en annen, som selv var presteunge, fortalte: “Til ho mor kom prosten som ei bikkje til slaktehuset: kom, gjorde sitt og gikk”. Men sognepresten var en fremdragende predikant, det må medgis. En virkelig mester. Jeg vet ikke hvordan han fikk det til, men uansett evangeliets tema konkluderte han alltid med at bøndene stjal epler fra hans hage. Lesningen kunne omhandle forøkelsen av brødet, Lasarus’ helbredelse, dåpen i Jordan, men han klarte alltid å få det til å handle om epler.²¹

I den første delen av sitatet holder primærfortelleren seg i bakgrunnen og lar sin mormor tale. Så overtar han narrasjonen, tydelig påvirket av mormorens stil:

²¹ Lisów mojego dzieciństwa to Lisów rysowany mi przez babcię (...) Na następnej kartce była wieś: droga, po obu stronach domy i dwa wzgórza – na jednym dwór, a na drugim kościół.

– Kościół – mówiła babcia – był przepiękny, barokowy i bardzo oswojony, bo wszystkie dywany i obszywane koronkami obrusy zostały ofiarowane przez babcię Wandę. W jednej z kaplic, zagrodzonej piękną, kutą kratą, były grobowce Krasieńskich czy Krasickich. Strop był malowany... pamiętam Świętego Mikołaja, w mitrze i z pastorałem, z trzema dziewczynkami, którym dał posag; wszyscy mieli taką cygańską urodę: śniade oczy, czarne włosy i smagłą cerę.

Przy kościele stała plebania, a na plebanii urzędował ksiądz proboszcz, o którym wiem tyle, że był pięknym mężczyzną i poprawiał rasę.

– Chłopi wcale się z tym nie kryli. Jeden pokazywał dzieci i mówił: “Te tsy som moje, a te dwa ksiundza”. A inny, sam ksiundzowy, opowiadał: “Do mojej matki ksiundz wpadał jak pies do jatki: wchodził, zrobił swoje i wychodził”. Ale proboszcz był znakomitą kaznodzieją, to trzeba mu przyznać. Prawdziwy mistrz. Nie wiem, jak to robił, ale bez względu na temat ewangelii zawsze schodził na to, że mu chłopci znowu jabłka z sadu kradną. Mogło to być czytanie o rozmnożeniu chleba, o uzdrowieniu Łazarza, o chrzcie w Jordanie, a on zawsze umiał dojść do jabłek. (Dehnel 2006:59-60)

På det tredje arket var godsets planløsning: gang, kjøkken, spisskammer, tippoldefars kontor, hvor tippoldemor Wanda hadde vist tyskerne dokumentene fra erkehertug Ferdinand, det store rommet til tante Mechowa (hvor det hang gipsavstøpninger av gargoylene i Notre Dame og en satanistisk-anarkistisk odør svevet i luften), onkel Maciejs rom, mormors rom og en stor stue der alle tippoldefars malerier hang. Det var Boucher, Potter og de små nederlandske maleriene, og i tillegg en byste av Napoleon og – på den andre siden – Lenin, som Walerian hadde hatt med seg fra Russland, Walerian, som sant nok var en kadett, altså en konstitusjonell demokrat, motstander av revolusjonen, og som jo hadde kuttet over en del strømledninger i sin tid, men som også hadde stor respekt for Lenin og mente at han var en stor mann.²²

Dette sitatet viser en stemmeblanding som er karakteristisk for romanen som helhet. Primærfortelleren er farget av mormorens *gawęda*-stil, men prøver samtidig å formidle sin egen erindring. Språket og stilen han formidler denne i skaper en flertydighet; sansingssenteret som fortellingen utgår fra er Jacek, det er han som styrer gangen i fortellingen. Dermed kan en si at det er primærfortelleren som initierer utsagnet, men både stilen og mormorens stemme skaper en tvil om hvorvidt dette utsagnet kan tilskrives ham og hans overbevisning. Ved første gjennomlesning synes blandingen av stemmene å peke på fortellerens ønske om en helhetlig og sannferdig gjengivelse av sin mormors personlighet. Kan den også leses som et ledd i et selvframstillingsprosjekt?

Et av målene ved blandingen av mormorens og primærfortellerens stemme er framstillingen av Lala. Hennes personlighet kommer tydeligst til uttrykk i språket, både når hun selv får føre ordet og når hennes språk gjengis ved hjelp av Jaceks fortellestemme. Men er dette virkelig hennes språk? Stemmeblandingen gjør det vanskelig å gjøre et klart skille mellom mormorens og Jaceks tale, men jeg mener at dette er en diskurs som primærfortelleren kontrollerer og har herredømme over. Den narrative informasjonen produseres hos Jacek som hele tiden foretar en seleksjon og en sortering. Etter hvert blir det også tydelig at han har flere grunner til å gi stemme til sin mormor.

Fremstillingen av Lala er til en viss grad en del av Jaceks identitetsdannelse og identitetsframstilling. Mormoren er en karakter i primærfortellerens fortelling, og han lar

²² Na trzeciej kartce był plan dworu: sionka, kuchnia, spiżarka, gabinet dziadka, w którym babcia Wanda pokazywała Niemcom dokumenty od arcyksięcia Ferdynanda, spory pokój ciotki Mechowej (to tam wisiały gipsowe odlewy gargulców z Notre Dame i unosił się satanistyczno-anarchistyczny odorek), pokój wuja Macieja, pokoik babci i wielki salon, w którym wisiały obrazy dziadka, wszystkie te Bouchery, Pottery i małe Holendry, a oprócz tego stało popiersie Napoleona i, po drugiej stroni, popiersie Lenina, przywiezione z Rosji przez Waleriana, który wprawdzie był kadetem, czyli konstytucyjnym demokratą, przeciwnikiem rewolucji, i który przecież przecinał te druty łączności, ale Lenina szanował i uznawał za wielkiego człowieka. (Dehnel 2006:60-61)

selve fortellehandlingen være et motiv i teksten. Hans gjentatte betoning av vanskelighetene fortelleprosessen støter på er et moderne trekk ved romanen, men denne blir hele tiden underminert av primærfortellerens gjentatte forsøk på å gjenskape og imitere en muntlig form som er forbindelsen til en opprinnelig fortellesituasjon. For samtidig som Jacek minner leseren om at teksten er nedskrevet og bearbeidet, så forsøker han å skape en kommunikasjonssituasjon som oppfordrer leseren til å involvere seg og bli berørt av hans fortelling: involvere seg og bli berørt på en måte som denne opprinnelige kommunikasjonssituasjonen innbyr til i mye sterkere grad enn den moderne romanen.

Mormoren har uten tvil noe av den tradisjonelle fortelleren i seg, men det er Jacek som iscenesetter henne som en førmoderne forteller, akkurat på samme måte som det er han som gjenskaper en episk ursituasjon. For han selv er en (post-)moderne forteller i en samtidsroman. Han er klar over formidlingens vanskeligheter og legger ikke skjul på sin rolle i skapelsen av den store fortellingen: en skapelse som nødvendigvis må føre til en omdanning av erfaringen han forsøker å formidle.

Men han forsøker, og dette forsøket er det mest betydningsfulle. Jeg tolker hans fokus på det muntlige, på nedskrivningen av fortellingene og samtalene som et forsøk på å gi sin erfaring videre til leseren, akkurat som hans mormor har øst av sin erfaring for å berike og danne ham. Likevel innser han det umulige i historiefortellingen. Han er klar over språkets forskyvning og vansiring, over erindringens falskhet.

Litt mer om stilen og språket i romanen: Primærfortelleren tar opp Lalas språk på to måter. Han bruker en direkte gjengivelse, og han lar sitt språk bli farget av mormorens. Men det er ytterligere en stil i romanen: hans egen stil, som fjerner seg fra den eldre kvinnens språklige verden:

En dag, og det var en sommerlig og varm dag, en dag da det kalkholdige støvet spredde seg over veiene, enda hvitere enn det vanligvis var, en dag som tilhørte biene som summet tungt over kløveren, som tilhørte fluene med de regnbuefargede mager som surret med grønnhet og gull over strålen av søle som var i ferd med å tørke ut i heten og som ble til en myr langs veien, og samtidig var det vepsenes dag, vepsene som blusset opp i de syrlige reirene av falne epler (...) ²³

²³ Pewnego dnia, a był to dzień letni i gorący, dzień, w którym wapienny pył niósł się po drogach bielszy jeszcze niż zwykle, dzień pszczoł ciężko brzęczących nad koniczyną i tęczowobrzuchych much, wirujących zielenią i złotem nad wysychającą w skwarze błotnistą strugą, która rozbagnia się wzdłuż drogi, a także dzień os, buzujących w kwaśnych gniazdach opadłych papierówek (...) (Dehnel 2006:223)

Denne stilen veksler også mellom en mer poetisk, nostalgisk og estetiserende stil som i eksemplet ovenfor, og en mer realistisk, nøktern gjengivelse av opplevelser som betones som smertelige:

Og plutselig så jeg at mormors hender grep om bordplaten, så hvordan hun sakte gled ned og hvordan hendene ustoppelig beveget seg langs begge kantene av bordet. Jeg fanget henne, støttet henne med en arm og strakte den andre etter vann... og i mens var det bare kroppen som ble igjen (...) Jeg hørte en eller annen mumling, prøvde å si noe til henne, helle vann i munnen, få kontakt.²⁴

Primærfortelleren opererer altså med tre forskjellige stilnivåer. Den første er klart påvirket av mormorens fortellestil og den muntlige *gawęda*-tradisjonen. Den andre er fortsatt påvirket av tiden han forbinder med mormoren, men fjerner seg fra det muntlige og uttrykker nostalgi gjennom et mer poetisk språk: gjennom arkaiske ord og foreldete formuleringer. Denne stilen benytter han i nedskrivningen av erindringen. Det poetiske uttrykker distansen han til en viss grad har opparbeidet i forhold til sin barndom og oppvekst, som begge er uløselig forbundet med hans mormor og hennes fortellinger. Den tredje stilen er nærmere hans egen tid, og den benytter han til å fortelle om tapserfaringen som skjer her og nå, den som han ennå ikke har fått distanse til og som han strever med å bearbeide.

Fortelleren er klar over det umulige i erindringen, og kanskje nettopp derfor velger han å gå veien om en iscenesettelse. Han velger fiksjonen fordi han vet at han aldri kan formidle fortiden slik den virkelig var. Han lar andre stemmer lyde i sin diskurs, men samtidig som han er lydhør og mottagelig overfor mormoren og tradisjonen, så omskaper han den, iscenesetter og fiksjonaliserer. Begge bevegelsene er til stede samtidig: Jacek vil bevare minnet om mormoren og med henne fortiden og tradisjonen, men vil samtidig bruke mormoren og tradisjonen til å tydeliggjøre sin identitet. Han veksler mellom rollen som den tradisjonelle fortelleren og rollen som Jacek – kunstneren og forfatteren – som omdanner, rekonstruerer og skaper denne historien. I begge rollene har han fokus rettet på kommunikasjonen. Han vil gjenskape og formidle mormorens språk, og han vil gjenskape en fortellesituasjon som fant sted mens mormoren fortsatt snakket.

²⁴ I nagle zobaczyłem, jak ręce babci zaciskają się na blacie stołu, jak się powoli osuwa, a dłonie niepowstrzymanie suną wzdłuż obu krawędzi. Chwyciłem ją, podparłem jednym ramieniem, drugim sięgnąłem po wodę...a z babci zostało tymczasem tylko ciało (...) Słyszałem jakieś bełkotanie, próbowałem coś do niej mówić, wlewać jej do ust wodę, łapać kontakt. (Dehnel 2006:369)

Primærfortellerens forsøk på kommunikasjon er tydeligst i etterligningen av mormorens språk og fortellehandling. Dette forsøket på å nedskrive et språk som i utgangspunktet var muntlig bringer oss tilbake til de tre kanoniserte verkene: Pases *Pamiętniki*, Mickiewiczs *Pan Tadeusz* og Gombrowiczs *Trans-Atlantyk*. Alle de tre gjør et forsøk på å formidle et språk som bærer preg av en muntlig fremstilling og som vanskelig lar seg formidle i skrift. Skal dette leses som en forvansking av formen, eller heller som et forsøk på en kommunikasjon som går ut over den vanlige kommunikasjon mellom en forfatter og en leser? I Dehnels *Lala* mener jeg at det siste er tilfelle, selv om romanens avsluttende del i stor grad synes å motsi dette. Den siste delen er langt på vei en personlig avskjed med en kjær person og sin barndom, den er beskrivelsen av en dannelsesprosess og et forsøk på å forstå seg selv som individ. Det primærfortelleren her beskriver er i aller høyeste grad individuelt, og selv om teksten til tider beveger seg på et mer universelt plan, så er det enkeltskjebnene, det individuelle og særegne som står i fokus.

Men til tross for dette og for fortellerens insistering på det vage, flyktige og upålitelige i hans erindring og formidling, appellerer verket som helhet til en leser på en måte som ikke lenger er vanlig. Fortellerens leserhenvendelser, hans ønske om at hun eller han skal kunne forestille seg steder og hendelser, hans tro på kommunikasjon og erindring som bringer historier videre og redder dem fra glemselen representerer et syn på litteraturen som bevarende og kommuniserende.

Peter Brooks skriver i "The Storyteller" at det moderne mennesket ikke klarer seg uten fortellinger og leser Benjamins essay slik: "For Benjamin, then, storytelling belongs to the world of the living word, the world of a communication that is authentic because it concerns the transmission and the sharing of experience, and can thus become wisdom, the counsel of man to his fellow men." (Brooks 1994:82). Brooks hevder at essayet er en kamp mot situasjonen til enhver tekst i den moderne verden, og ser her en protest mot dekontekstualiseringen av diskursen. I følge Brooks er Benjamin en motstander av tapet av utvekslingselementet i lesningen: "that human transaction which leads to reflection – and to reflexivity". Benjamin vil gjenopprette en lesemåte som i større grad ligner den opprinnelige tilhørersituasjonen, der leseren er i stand til å ta inn over seg det fortalte og la det utgjøre en påvirkning i sitt liv. En forfatters fascinasjon med den muntlige kommunikasjonen ser Brooks som et uttrykk for et ønske om å tro på det narratives kognitive verdi, en tro på muligheten for å skape en forandring gjennom en overføring og formidling av erfaring (Brooks 1994:87-88).

Dehnels roman er langt fra en fortelling av den tradisjonelle sorten, men likevel bærer den i seg fortellingens form og stil, samt iscenesetter en fortellesituasjon som tilsynelatende lykkes. Jacek er en tilhører som husker det han blir fortalt, som lar mormorens erfaring bli hans egen erfaring. Fortellingen han så forteller har blitt fortalt og gjenfortalt mange ganger, den har blitt overtrukket med “en rekke, tynne, gjennomsiktige lag oppå hverandre”. Døden er til stede i det han forteller, både i mormorens tale som bringer de døde tilbake gjennom fortellingen, men aller tydeligst i hennes skikkelse, i hennes forfall, glemsel og taushet.

Mot slutten bryter fortellingen sammen. Man kan dermed si at romanen som helhet er ambivalent, noe som kommer til uttrykk i fortellerens beskrivelser av vanskelighetene teksten byr på, i hans mistro til sin egen formidling og til leserens evne til å forstå, samt i erkjennelsen av det falske og umulige i erindring og erfaring. Likevel mener jeg at den bærer i seg en tro på erfaringen og muligheten til å formidle den som gjør den interessant og annerledes med tanke på tiden den er skrevet i.

2. Nødvendigheten og umuligheten av erindring

2.1 Et forsøk på å formidle erfaring

I “The storyteller” argumenterer Peter Brooks for at det moderne mennesket ikke klarer seg uten fortellinger. “The reader must (...) come face to face with his inescapable desire for narrative, as the ultimate motivation of oral or written storytelling” (Brooks 1994:100). I følge ham drives mennesket av et begjær etter fortellinger og etter å skape erfaringer. For ham er Benjamins “Fortelleren” en protest mot at litteraturen mister sin evne til å formidle og sin kommunikative kontekst.

I boken *Psychoanalysis and storytelling* supplerer Brooks narratologi med psykoanalyse og er av den oppfatning at mennesket bruker fortellingen for å skape mening i tilværelsen. Fortellekunsten er menneskets måte å forholde seg til verden på, blant annet fordi fortellingene hjelper oss å oppdage og strukturere det vi har opplevd. Men moderniteten bringer her med seg en tvil: Har vi virkelig tilgang til vår fortid? Denne tvilen er et resultat av samtidens skepsis til sannheten. Brooks mener at mennesket fortsatt har behov for sannhet, selv om denne sannheten ikke lenger kan utgi seg for å være absolutt. Sannheten er blitt mer pragmatisk enn empirisk, og har sitt utspring i *utvekslingen* som foregår mellom en forteller og en tilhører (Brooks 1994:7). Fortellesituasjonen kan ikke oppnå en absolutt sannhet, men den kan oppnå en sannhet som fungerer og som gir oss mulighet til å inngi verden rundt oss med mening. Men Brooks betoner at det langt på vei er fortellingens *litterære* og *fiktive* kvalitet som konstituerer sannheten, og sammenligner denne med en tekst som er umulig å avslutte eller lukke: “interminable textual edition of the past, a story always under revision, always in transition between reader and text” (Brooks 1994:15).

Brooks oppfatning av fortellingen kan ses i sammenheng med ønsket om å nedskrive og dele sin historie som jeg skal komme nærmere inn på i fjerde kapittel. Der trekker jeg veksler på blant andre teoretikeren James Olney, som i boken *Metaphors of self* drøfter grunnene til at mennesker skriver selvbiografisk. Én er trangen til å skape orden:

With his yearning for order – a yearning greater, I should think, than his desire for knowledge – man explores the universe continually for laws and forms not of his own making, but what, in the end, he always finds is his own face: a sort of ubiquitous, inescapable man-in-the-moon which, if he will, he can recognize as his own mirror image. (Olney 1972:4)

Mennesket skaper den orden det ønsker selv: denne orden er kontinuerlig i endring, akkurat som mennesker er i endring. Vi skaper vår historie ut fra våre emosjonelle behov der og da, og den orden vi søker har først og fremst utspring i oss selv. Olney understreker at den selvbiografiske diskurs likevel skal verdsettes. Han tror på verdien av det mennesket frembringer, selv om dette ikke nødvendigvis er “sant” (Olney 1972:17-18).

En annen forsker som tenker på selvet som noe som skapes i den selvbiografiske akt er John Paul Eakin i boken *Fictions in autobiography*. Som følge av hans undersøkelser fremgår det at:

(...) self-invention refers not only to the creation of self in autobiography but also to the idea that the self or selves they seek to reconstruct in art are not given but made in the course of human development. (...) it is preferable to conceptualize the relation between the self and language as a mutually constituting interdependency, for study of early human development reveals an intimate and necessary linkage between the acquisition of language and the emergence of self-awareness. (Eakin 1985:8)

Eakin trekker her parallellen mellom det å få et språk og å oppnå selvbevissthet. Altså skjer den selvbiografiske akten først i det levde liv, og deretter formaliseres den – hos noen – i skriften. Det selvbiografiske er slik sett noe menneskelig, det er noe vi alle funderer vår tilværelse på. Vi kreerer alle oss selv, eller rettere sagt en fortelling om oss selv som vi vil andre skal høre. Eller som Eakin uttrykker det: “I view the rhythms of the autobiographical act as recapitulating the fundamental rhythms of identity formation: in this sense the writing of autobiography emerges as a second acquisition of language, a second coming into being of self, a self-conscious self-consciousness.” (Eakin 1985:9).

Brooks mener også at vi har en trang til å fortsette å gjenfortelle vår historie, og for at vi skal lykkes med dette må vi ha en eller flere tilhørere. Begjæret etter fortellinger har slik sitt utspring i menneskets behov for samhandling og nærvær, fortellingen har alltid en interaktiv, dialogisk kvalitet. Benjamins førmoderne forteller skaper konstruksjoner som involverer hans tilhørere. I disse konstruksjonene er tilhøreren en mottaker i en utvekslingssituasjon som ikke ville vært mulig uten hans nærvær. Brooks’ narrative teori betoner viktigheten av denne sosiale samhandlingen også i moderne tid (Brooks 1994:17).

Brooks ser som nevnt litteraturen som et forsøk på å ordne og gi mening til vår fortid og våre liv, og setter her likhetstrekk mellom psykoanalysen og litteraturen. I forordet til *Psychoanalysis and Storytelling* skriver han:

It implies that the cure of mental illness, like the construction of a work of art, or like the interpretation of either, takes place neither in the present nor in the past, neither in the patient nor in the analyst, neither in the text nor in the reader. Its authority lies in its exchange (Brooks 1994:15)

Han er opptatt av denne utvekslingen som fenomen, og argumenterer for at denne særlig kommer til uttrykk i litteratur som forsøker å iscenesette en muntlig fortellesituasjon.

Noen tekster insisterer på sitt forhold til tradisjonen og til en foreldet muntlig kommunikasjonssituasjon. Det er gjennom iscenesettelsen av en slik kommunikasjonssituasjon at utvekslingen kommer tydeligst til uttrykk i den tekstlige strukturen. I disse tekstene er det ofte også et fokus på hvordan fortellingen blir mottatt av tilhørerne: “What is at stake in these tales is often less the ‘message’ of the story than its reception, less ‘what it says’ than ‘how it communicates’” (Brooks 1994:76-7). Her er resultatet av fortellingen viktig fordi fortellingens budskap påvirker og forandrer tilhørernes liv.

Brooks vil undersøke hvorfor fortellingen har overlevd i den litterære tradisjonen, og spør:

Are we faced with a vestigial infancy of storytelling? Do we rather find a confirmation of the Bakhtinian notion that narrative discourse is always the meeting place of diverse voices? Or should we speak of a kind of nostalgia for a communicative situation that the modern writer will never experience? (Brooks 1994:78)

Han mener at nostalgien er til stede i den moderne litteraturen, men samtidig eksisterer det i denne litteraturen et sterkt ønske om å gjenopprette narrativets muntlige kontekst, et ønske om å gjenskape en utveksling mellom forteller og tilhører (Brooks 1994:80). I følge Brooks kan det i utgangspunktet virke som om Benjamins syn på fortellingen er nostalgisk, men essayet er egentlig en oppfordring til å gjenskape en kommunikasjonssituasjon som var tilstede i fortellekunsten.

Benjamin is reacting against the aesthetics and the ethics of reading implied by the solitary consumption of the printed novel: against a reading that interiorizes and devours, that races like a flame through discourse the better to reach the signifying end. Lost in this kind of reading is the experience, or the illusion of the experience, of an exchange between living creatures, that human transaction which leads to reflection – and to reflexivity – and in its wake to wisdom, in the form of counsel, given and received. (Brooks 1994:86-7)

“Fortelleren” er således en protest mot en dekontekstualisering av litterære tekster, og Brooks mener at Benjamin vil gjenopprette en lesesituasjon som minner om det å lytte, en kommunikasjonssituasjon som innebærer en formidling og en utveksling. Fortellingen er en gave: “an act of generosity to which the receiver should respond by an equal generosity, either in telling another story (...) or in the commenting on the story told, but in any event by the proof that the gift has been received, that the narrative has made a difference.” (Brooks 1994:87). Troen på narrativets evne til å påvirke gjennom utvekslingen av erfaring forklarer for Brooks hvorfor det i noen tekster iscenesettes en muntlig fortellesituasjon.

(...) for Benjamin storytelling implicates wisdom, counsel, the sharing and exchange that take place in and by way of live communication. The simulation of orality in writing appears to want to restore this situation of live communication in a medium that is necessarily marked by detachment, solitude, privacy, lack of context.

I tekster som prøver å gjenskape muntlighet finnes det et nærvær som oppfordrer leseren til å delta i en interaksjon som er i ferd med å forsvinne i moderne litteratur: “the presence of a simulated situation of interlocution which invites, which even demands (...) participation of reader in the game, his implication in the movement of reference that takes place as the emphasis of the tale slips from narrating to listening.” (Brooks 1994:99).

Benjamin lest slik utfordrer romanen til å ta tilbake en opprinnelig kommunikasjons-situasjon og nærværet av stemme. Disse kan imidlertid bare gjenskapes eller iscenesettes: “These can now only be simulated, fictive, the object of conscious artistic creation, but even as such they may represent an essential aspect of narrative.” (Brooks 1994:100). “Fortelleren” kan altså leses nostalgisk, som en bevegelse bakover i tiden, til en tradisjon der den muntlige fortellekunsten var levende. Samtidig representer essayet en bevegelse fremover mot noe Brooks kaller en mer “writeable” litteratur: “one where the reader must engage the very medium and communicative situation of narrative, where, if he enters the transferential space, he cannot fail to discover that he is himself in play in the game, and himself at issue.” (Brooks 1994:100-1). I følge Brooks uttrykker Benjamin et ønske om å

redde erfaringsmuligheten som finnes i diktningen, selv om dette er en helt annen erfaring enn den som er til stede i den tradisjonelle fortellingen.

Hva betyr så dette i forhold til den sammensatte erindringsmodusen som kommer til uttrykk i Dehnel's *Lala*? Jeg vil i det følgende vise at primærfortelleren ønsker å formidle og bevare en erfaring, og hvordan han forsøker å la sine lesere ta del i denne erfaringen ved å gjenskape en tradisjonell kommunikasjonssituasjon.

Først er det viktig å fastslå at Jacek også forsøker å kommunisere med sin mormor. Romanens utgangspunkt er Lalas hukommelsestap, og i begynnelsen kan det virke som om barnebarnet forsøker å gi mormoren tilbake hennes erfaring ved å snu om på den originale fortellesituasjonen som fant sted mellom dem. Han vil hjelpe henne med å huske, men ser etter hvert det håpløse ved dette prosjektet og begynner derfor nedskrivningen som et hjelpemiddel til sin egen hukommelse; for at han selv ikke skal glemme, for at han skal kunne nyttegjøre seg det hun har opplevd, for å strukturere sin egen fortid, og for å formidle denne fortiden videre. Han ser at det som skjer med mormoren også vil bli hans skjebne, og denne erkjennelsen driver ham til å erindre og formidle. Det interessante er at denne forandringen er synlig i romanens struktur: den første delen er bygget opp av en rekke anekdoter fra mormorens liv, mens siste halvdel har flere elementer fra dannelsesromanen og selvbiografien.

Jacek selv er en tilhører som er i interaksjon med en tradisjonell forteller, en som lar seg berøre av mormorens ord og som i aller høyeste grad lar seg påvirke. Deretter gjør han et forsøk på å la leseren ta del i erfaringen og påtar seg rollen som en tradisjonell forteller. Primærfortelleren forsøker gjennom hele romanen å etablere en muntlig kommunikasjonssituasjon, både for å gjenskape situasjonen som var en del av hans barndom og oppvekst, men også for å formidle erfaring: sin mormors såvel som sin egen.

Han er klar over at dette forsøket kan mislykkes, men vil like fullt prøve. Formidlingen kommer til uttrykk i hans stadige forsøk på kommunikasjon med omverdenen. Hans fortellinger er gjenfortellinger av mormorens historie: "alt jeg skriver ned her har jeg fortalt flere ganger, for mye av det som mormor forteller har jo en gang blitt fortalt henne av andre".¹ Med dette skriver han seg inn i en tradisjon der gjenfortelling er en viktig faktor i formidlingen av tradisjon og røtter, og gjør et forsøk på å videreføre denne tradisjonen.

¹ "wszystko, co tutaj zapisuję, opowiadałem już wiele razy, bo przecież wiele z tego co opowiadała babcia, było kiedyś opowiadane jej przez innych" (Dehnel 2006:18)

Han viser at han prøver å opprettholde kommunikasjonen ved sine mange direkte henvendelser til leseren: “Dersom dere ikke har vært i Pelplin, må dere absolutt dra. Dere kommer til å treffe på en liten stasjon (...) litt lenger bort vil dere kjøre forbi en falleferdig fabrikk av ett eller annet slag (...) og da, da dere forlengst har sluttet å håpe på noe som helst finner dere en enorm middelaldersk katedral”²; “Og dette er en interessant person – og her må dere legge merke til fortellerens kunstferdighet, da jeg med ett rent hjerte ofrer generalen av opprørsbevegelsen for hans skandaløse kone”.³

Han forsøker å formidle erfaringen slik hans mormor gjorde det, han vil gjenta et mønster som fungerte for ham som tilhører. Flere ganger skriver han: “som mormor ville sagt det”; “Og her kommer det en digresjon”, og beskriver i ett av de første kapitlene sin fortelling slik: “Men, jeg vet det, jeg vet det godt (...) jeg må fortelle den sånn som mormor brukte å fortelle den.”⁴

Primærfortelleren vet at hver enkelt av hans tilhørere og lesere vil oppfatte det han forteller på sin måte: “Men så forskjellige historiene er for hver av dem!”⁵ Han er dermed klar over at historiene vil fortone seg annerledes for en person som ikke har samme emosjonelle relasjon til hans mormor, men betviler uansett ikke verdien av å fortelle dem videre: “hver av fortellingene har sin yndlingstilhører, og hver tilhører har sin egen fortelling.”⁶ Han mener altså at disse fortellingene inneholder noe som kan appellere til alle slags lesere, at de bærer i seg et mer universelt potensial enn den individuelle, svært personlige kvalitet denne erindringen kan synes å ha ved første gjennomlesning.

Jaceks erindring er individuell, men ved å nevne reelle personer åpner han for en lesning som fester disse minnene til en virkelighet som er gjenkjennbar for en polsk leser. Teksten har slik en historisk referanse, romanens sannhetsaspekt styrkes ved at teksten forholder seg til en historisk virkelighet med reelle personer og hendelser. Men det er aldri selve historien som er hovedfokus: den er bare et bakteppe for det individuelle liv, der

² “Jeśli nie byliście w Pelplinie, pojeďte tam koniecznie. Traficie na małą stację (...) nieco dalej przejedziecie koło rozsypującej się fabryki czegoś tam (...) i kiedy straciliście nadzieję na cokolwiek, traficie na olbrzymią średniowieczną katedrę” (Dehnel 2006:20)

³ “I to jest ciekawa postać – tu, zważcie na kunszt opowiadającego, z czystym sercem poświęcam insurekcyjnego generała dla skandalicznej generałowej” (Dehnel 2006:25)

⁴ “jak powiedziałaaby babcia”; “I tutaj dygresja”; “Ale – wiem to, wiem to dobrze – muszę (...) opowiedzieć ją tak, jak mi ją opowiadała babcia.” (Dehnel 2006:31)

⁵ “Ale jakże inne są historie dla każdego z nich!” (Dehnel 2006:18)

⁶ “każda z opowieści ma swojego ulubionego słuchacza, a każdy słuchacz – opowieść.” (Dehnel 2006:20)

enkeltskjebnene er det viktigste. Bruken av historien er dermed også et hjelpemiddel i kommunikasjonssituasjonen jeg ser som et av romanens prosjekter.

Fortellingene innrammes ofte av en interaksjon som finner sted i nåtiden, de fortelles til mennesker i Jaceks omgangskrets. Handlingen er ikke kronologisk, det er fortellingene og fortellesituasjonene som styrer gangen i historien, og de drives frem av steder og tilhørere, like mye som av Jaceks eller mormorens hukommelse og erindringsprosess. Men er det viktig for mormoren å fortelle? Eller er hennes fortelling kun et viktig ledd i Jaceks identitetsdannelse? Det er han som ordner alt til en helhet, hvor målet er å bevare erindringen om mormoren, men samtidig å bevare familiehistorien og med dette klarere definere sin identitet. Kan det tenkes at Lalas erindring setter i gang Jaceks erindring av sine barneår, og skaper i ham et ønske om å strukturere og forstå sin dannelsesprosess, og deretter å først og fremst formidle *denne* videre til sine lesere?

2.2 Bevaring og gjenskapelse

Kommunikasjonen med leseren er bare ett av romanens prosjekter. Etter min mening dreier *Lala* seg like mye om en mestringsstrategi primærfortelleren benytter seg av i forsøket på å forsone seg med en tapserfaring, og om nødvendigheten av å forsøke å gjenskape en tapt fortid.

“Vi er et produkt av våre minner og vår bevissthet er en funksjon av vår hukommelse”, skriver den polske litteraturteoretikeren Marek Zaleski i forordet til sin bok *Formy pamięci (Erindringens former)*. Han er opptatt av fortidens tilstedeværelse i polsk samtidslitteratur, og fremholder språket og erindringen som to midler denne fortiden medieres gjennom. Han argumenterer for at erindringens betydning i litteraturen beror på dens evne til å gjøre nærværende det som er fraværende (Zaleski 2004:6). Et av primærfortelleren Jaceks prosjekter er nettopp å gjøre den fraværende fortiden nærværende gjennom sin tekst. Men han vil også ta inn over seg mormorens fravær og død: et fravær som bringer hans tanker videre til hans egen død og alle tings forgjengelighet. En nødvendig konsekvens av tapet av en kjær person er en sterkere bevissthet om vår egen forgjengelighet. Fortelleren erkjenner at mormoren er uløselig forbundet med hans barneår, og derfor samsvarer tapet av henne i stor grad med tapet av hans barndom. Barndommen er her

uskyldens tid, forbundet med mormorens hjem: “Allerede nå ser huset i Oliwa annerledes ut. Og når mormor dør (...) kommer alt til å forandre seg til det ugjenkjennelige”.⁷ Mormoren er en garantist for den gamle orden, hennes død fører til en uunngåelig forandring og resulterer i en følelse av hjemløshet.

Svært ofte drives primærfortelleren av et nostalgisk savn etter en tidligere epoke: “verden i Kiev anno 1875, en verden som funklet av stearinlys som brente i høye kandelabrer, som i festsalene flimret med ballkjoler fra Paris og frakker fra London, som fløt i strømmer av champagne og perlekjeder.”⁸ Han plasserer idealet i fortiden og dyrker en nostalgi som gjør at han distanserer seg fra virkeligheten her og nå. Zaleski hevder at nostalgi er en type følsomhet som resulterer i et ønske om å bringe fortiden tilbake som et estetisk ekko. Nostalgien har hatt en sterk tilstedeværelse i litteraturen i de siste årtier fordi den er en holdning til virkeligheten og en måte å erfare på som samsvarer med den moderne og postmoderne verdensanskuelse. Men det er viktig å påpeke at nostalgikeren først og fremst er opptatt av følelsene som erfaringen av fortiden vekker i ham, og ikke nødvendigvis av fortiden slik den virkelig var (Zaleski 2004:11-12).

Ordet “nostalgi” kommer fra det greske *nosos* som betyr å vende hjem og *algos* som betyr lengsel eller lidelse. I boken *The future of nostalgia* beskriver Svetlana Boym nostalgien som symptomatisk for vår tidsalder, og hevder at den er tett forbundet med det moderne fremskrittet. Nostalgien kan være en lengsel etter en fortid og et hjem man aldri har hatt, og den kan innebære et tap av vår virkelige fortid. Boym skriver: “Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but is also a romance with one’s own fantasy.” (Boym 2001:xiii). Det er vanskelig å definere hva nostalgikeren lengter etter. En måte å beskrive denne lengselen på er følgende: “an affective yearning for a community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world.”. Nostalgien er slik en forsvarsmekanisme som settes i gang i tider som preges av mange og hyppige samfunnsforandringer, og i enkelte tilfeller kan den også innebære en fraskrivelse av et personlig ansvar for sin tid (Boym 2001:xiv).

I utgangspunktet kan det virke som om nostalgien er lengselen etter et sted. I virkeligheten er den *lengselen etter en annen tid*: tiden slik vi opplevde den i vår barndom.

⁷ “Już teraz dom w Oliwie wygląda inaczej. A kiedy babcia umrze (...) wszystko się zmieni nie do poznania.” (Dehnel 2006:5)

⁸ “świata Kijowa 1875 roku, skrzącego się od świec płonących w wysokich kandelabrach, migającego w salach balowych toaletami z Paryża i frakami z Londynu, spływającego strumieniami szampana i strugami pereł.” (Dehnel 2006:14-15)

Hjemløsheten og fremmedgjortheten skal altså ikke bare forstås som savnet av et hjem og mangelen på tilhørighet: det postmoderne mennesket savner en verdensanskuelsesmåte, en helhet i tilværelsen som blir borte idet vi blir voksne. “Det nostalgiske mennesket” er et menneske som forsøker å finne tilbake til seg selv som barn, det nostalgiske savnet er egentlig et savn etter barndommens verden. En videre betydning av nostalgi er en forståelse av den som et opprør mot den moderne oppfatningen av tid. Nostalgikeren vil ha muligheten til å vende tilbake til fortiden på samme måte som man har muligheten til å vende tilbake til et konkret sted. Han eller hun nekter å overgi seg til tidens irreversibilitet (Boym 2001:xv).

David Lowenthal mener i likhet med Boym at nostalgien har nær forbindelse med trusselen som identiteten utsettes for i tid som preges av raske samfunnsforandringer. I boken *The past is a foreign country* hevder han at nostalgien brukes i sammenheng med konstruksjon og rekonstruksjon av identitet, og ofte er en respons til trusselen identiteten møter i (post)moderne tid. Han skriver også at vi alltid ser fortiden gjennom nåtidens blikk: “The past is a foreign country whose features are shaped by today’s predilections, its strangeness domesticated by our own preservation of its vestiges.” (Lowenthal 1995:xvi-xvii). Vi føler oss altså hjemme i fortiden fordi den *er* vårt hjem – vi kommer jo alle fra vårt fortidige liv. Men vi har bare tilgang til denne tiden gjennom fragmentene og fiksjonen. “Many seem less concerned to find a past than to yearn for it, eager not so much to relive a fancied long-ago as to collect its relics and celebrate its virtues.” Idet vi blir voksne mister vi evnen til å oppleve like sterkt vi gjorde som barn: “Now unable to experience so intensely, we mourn a lost immediacy that makes the past unmatchable. (...) Nostalgia is often rather for past thoughts rather than past things.” (Lowenthal 1995:7-8).

I *Lala* kommer hjemløsheten, som beskrevet av både Zaleski og Boym, blant annet til uttrykk i lengselen etter et konkret sted. Lisów – hvor Helena Bieniecka tilbrakte sin barndom – er flyktig og nærmest uoppnåelig; det blir sammenlignet med Det lovede land, med et parallelt univers det ikke lenger er mulig å få tilgang til som voksen:

Lisów var et rike, Narnia eller Kanaan, atskilt fra meg og fra oss alle med krigens store sceneteppe. (...) Det fantes altså et Lisów bak det store vannet, bak den ugjennomtrengelige veggen, i den forunderlige verden vi symbolsk kaller fortid og strategisk plasserer bak oss.⁹

⁹ Lisów był krainą, Narnią czy Kanaan, oddzieloną ode mnie i od nas wszystkich wielką kurtyną wojny (...) Był więc Lisów za wielką wodą, za ścianą nieprzebytą, w tym przedziwnym świecie, który umownie nazywamy przeszłością i który sprytnie umieszczamy za nami. (Dehnel 2006:56)

Zaleski skriver også at erindringen er uløselig forbundet med dessillusjonen, det vil si med studiet av terskelen som atskiller den voksnes fiendtlige og til en viss grad banale virkelighet fra den verden av tapt uskyld og vidunderlighet som bare er barnet til del. Denne type nostalgi forekommer ofte i verk med selvbiografisk tematikk og dannelsesromaner (Zaleski 2004:17).¹⁰

Hos Jacek er savnet og nostalgien i tillegg fordoblet: han savner sin barndom som er uløselig forbundet med mormoren og med hennes måte å se ham på, men han savner også mormorens tid som aldri har vært hans. Nostalgien uttrykker en følelse av hjemløshet i forhold til sin egen epoke; han har en følelse av å være fremmedgjort i sin egen tid og lar dette komme til uttrykk i valg av stil og tematikk.¹¹

Endelig er nostalgien også en relasjon til gjenstandene som bærer i seg spor av denne fortiden. Erindringen medieres først og fremst gjennom mormoren, men objektene rundt henne spiller også en rolle i primærfortellerens erindringsprosess. Den tapte tid har festet seg i de konkrete minnegjenstandene, og det er Jacek som tillegger disse tingene betydning. Han fornemmer tidlig at tiden har satt spor i gjenstandene og at de nærmest er gjennomsyret av historien. Allerede på romanens første side nevner han tingene som: “kommer til å bli arvet og vil måtte finne andre hyller og skap i andre leiligheter.”¹² Og slik beskriver han sin opplevelse av mormorens hjem:

Leiligheten i Oliwa minner om en øy som er omgitt av vann fra mangfoldige hav, der hvert av havene gjennom årene har skyllet opp forskjelligartede skjell, sjøstjerner og alger. På den ene siden drev restene av tidligere storhet – en brun kandelaber, et stort speil, et par fotografier; på den andre møblene fra trettitallets Kielce – borgerskapets gode: en solid skjenk, et piano og et ur; på den tredje – Karpiński-slektens malerier, triste levninger fra en tidligere anselig kolleksjon. (...)

¹⁰ Dette stemmer også godt med romanens selvbiografiske og identitetsskapende aspekt som jeg skal komme tilbake til i fjerde kapittel.

¹¹ Nostalgien og fremmedfølelsen er problematisk med henblikk på primærfortellerens forsøk på å kommunisere med en leser. For kan en leser virkelig involvere seg i noe som overhodet ikke forholder seg til hans samtid? Har denne fortiden nok gjenkjennelsespotensial for en leser anno 2006, eller er den fremstilt på en altfor idealiserende måte? Og ikke minst: er det noe etisk problematisk i denne romanens nostalgiske verdensanskuelse? Alt dette vil jeg komme tilbake til i oppgavens tredje kapittel, der jeg skal se nærmere på romanens resepsjon i den polske litteraturkritikken.

¹² “Rzeczy zostaną odziedziczone i będą sobie musiały znaleźć inne półki i szafy w innych mieszkaniach.” (Dehnel 2006:5)

Og en stund sitter vi på rommet, mens vi ser på radene av fargerike vaser, skåler og vinglass. (...) Vi ser, som om vi så dem for første gang. Den gjennomsiktige kannen med en honningfarget stett og en lang hank, den purpurfargede flasken, de safirblå karaflene, egyptisk glass, skjørt som bølgeskum, i turkis eller brunt; flekker av rubin og kobolt, grønne og gyldne rytmer. (...) Og – idet vi glemmer teppene og porselenet, reglene for den gode smak og arveretten – ser vi inn i kaleidoskopet, som barn, som barn.¹³

Men betydningen disse har i hans erindringsprosess kommer tydeligst til uttrykk i fortellingen om en signetring:

Historien sivet gjennom gjenstandene. (...) Fra pappesken der det hadde vært Twinings te viklet min konspiratoriske, skogsaktige partisaner-morfar først ut knappene, deretter en bit bomull, og til slutt, etter at han ærbødig hadde trukket bomullen utover bordet, en signetring. (...) Morfar tok ringen mellom to fingre og løftet den mot lampens varme lys, mens han i taushet viste meg hvordan lyset trengte gjennom den mørkerøde steinen. (...) Fra knappeesken tok morfar salig opp en mørk, glinsende bit forseglingslakk, sa “segllakk”, lot meg ta og lukte på den, og endelig, etter at han hadde snurret lakkbiten over den tente lysstumpen, lot han et par dråper renne ned på en liten eske tysk sjokolade, og trykket deretter signetringen ned på kartongen.

Andaktig betraktet vi den idet den kom frem fra den fjerne fortid – en fortid som, hvilket jeg skulle finne ut senere, knapt var fortiden til to generasjoner – den regelmessige, vakkert avtrykkede, fordoblede formen til et våpenskjold, et tvillingskjold viklet inn i ornamentert bladverk og påfuglfjær.¹⁴

Her skriver Jacek eksplisitt om historien som passerer og trenger seg gjennom gjenstandene han er i kontakt med. Signetringen blir dessuten et bilde på hans fortid. Den er skjult, gjemt bak mange lag, og han trenger noen andre – og mer spesifikt: noen fra besteforeldre-generasjonen – for å nærme seg den. Signetringen er videre et objekt som helt konkret setter

¹³ Mieszkanie w Oliwie przypomina wyspę oblaną wodami rozmaitych mórz, z których każde przez lata wyrzucało na brzegi inne muszle, rozgwiezdy i wodorosty. Z jednej strony dryfowały resztki dawnej świetności – brązowy kandelabr, wielkie lustro, kilka fotografii; a z drugiej – kieleckie meble z lat trzydziestych, mieszczańska przydatność, solidny kredens, pianino i zegar; z trzeciej – obrazy Karpińskich, smutne ostańce całkiem przyzwoitej niegdyś kolekcji (...) I przez chwilę siedzimy w pokoju, patrząc na kolejne piętra kolorowych wazonów, mis i kielichów (...) Patrzmy, jakbyśmy widzieli je po raz pierwszy. Przezroczysty dzban z miodową nóżką i długim uszkiem; purpurowa butla, szafirowe karafki, szkło egipskie, kruche jak morska piana, turkusowe lub brunatne; plamy rubinowe i kobaltowe, rytmy zieleni i żółci. (...) I, zapominając o słomiankach i porcelitach, o kwestiach smaku i dziedziczenia, patrzymy w kalejdoskop, jak dzieci, jak dzieci. (Dehnel 2006:302-6)

¹⁴ Historia przesączała się przez przedmioty. (...) Z tekturowego pudełka po herbacie Twininga mój konspiracyjny, partyzancko-leśny dziadek najpierw wysypał guziki, potem wyjął kłęb waty, a na końcu, rozwinąwszy ją z pietmem na stole, wysupłał z niej wielki sygnet. (...) Dziadek wziął sygnet w dwa palce i uniósłszy ku ciepłemu światłu lampy, pokazywał mi w milczeniu, jak blask prześwieca przez ciemnoczerwony kamień. (...) Z drugiego pudełka z guzikami dziadek wyjął z namaszczeniem ciemną, połyskliwą laseczkę laku, powiedział “lak”, dał go dotknąć i powąchać, i wreszcie, poobracawszy laseczką nad zapalonym ogryzkiem świeczki, upuścił kilka wrzących kropli na niewielki kartonik z pudełka po niemieckiej czekoladzie, po czym przygnoił je sygnetem.

Obaj patrzyliśmy z nabożeństwem, jak z zamierzchłej przeszłości – która, o czym się potem przekonałem, była przeszłością ledwie dwu pokoleń – wyłonił się ten regularny, pięknie odcisnięty, skłębiony labrami i pawimi piórami podwójny kształt bliźniaczych kartuszy. (Dehnel 2006:62-4)

spor. Ved hjelp av ringen og tegnet den setter i lakken blir fortiden med ett nærværende for både barnet Jacek og hans bestefar.

En gjenkalling av fortiden bidrar til å skape orden og helhet i tilværelsen. En slik prosess er samtidig et forsøk på å bevare en fortidig hendelse i en evigvarende nåtid. Sagt med andre ord: fortelleren forsøker å gi oss tilgang til en tid der fortiden og nåtiden er tilstede samtidig. Dette kommer frem i romanens siste avsnitt:

Og slik blir helheten utfylt. Jeg er i ferd med å bli født. Og jeg er i ferd med å avslutte boken. Hvis jeg for øvrig skal være helt ærlig, så hendte alt samtidig – og til og med nå, idet bokomslaget snart skal lukkes, vender kusken i Ukraina hodet bort fra de store plommene som selv finner veien inn i hans munn, og sier: “Det var ikke jeg som plantet, så de er ikke mine å spise”. Og solen går opp i øst, mens den går ned i vest.¹⁵

I sin anmeldelse av romanen i litteratur- og kunstdidsskriftet *Akcent* peker den polske kritikeren Michał Kędzierski til disse setningene som et uttrykk for romanens overordnede prosjekt. På den ene siden overfører de alle beskrevne hendelser over i et universelt rom. Samtidig skriver de alt det foregående inn i en syklus, i en form som fremhever gjentakelsen eller likhetsrelasjonen mellom alle hendelser. Med dette skapes et rom som er felles for alt og alle: her kan møtet mellom ungdom og alderdom finne sted, her kan den (post)moderne fortelleren/forfatteren forholde seg til den ukrainske kusken fra en svunnen tid (Kędzierski 2007:113). Jeg er enig i Kędzierskis lesning, og mener i forlengelsen av hans argumentasjon at dette rommet finnes i teksten som skapes av erindringen: en tekst som i aller høyeste grad må leses som fiksjon.

Alle fortellingene og anekdotene i romanen er fragmenter av en erindring, og alle disse er igjen øyeblikk som primærfortelleren forsøker å løsrive fra tiden og la de eksistere et sted mellom fortid og nåtid. For det meste består erindringen av detaljerte beskrivelser av konkrete enkeltøyeblikk, og tidløsheten som er til stede i disse beskrivelsene bidrar til mytologiseringen av virkeligheten som fremstilles. Zaleski skriver at den nostalgiske forfatter anser gjentakelsen av fortiden for å være det mest betydningsfulle, da dette er en gjentakelse som er i stand til å bevare det intime, poetiske og til og med metafysiske aspektet ved fortiden (Zaleski 2004:27). Det er nettopp repetisjonen som gjør disse øyeblikkene

¹⁵ I tak całość się wypełnia. Właśnie się rodzę. I kończę książkę. Zresztą, jeśli mam być szczery, wszystko to się i tak działo naraz – i nawet teraz, kiedy już za chwilę zamknięcie okładki, woźnica na Ukrainie odwraca głowę od wielkich renklod, które same pchają mu się w usta, i mówi: “Nie ja sadziłem, nie ja będę jadł”. A słońce wschodzi na wschodzie, na zachodzie zachodząc. (Dehnel 2006:403)

viktig: det er Lalas og dernest Jaceks gjentakelse som inngir øyeblikkene med en betydning de ikke hadde da de inntraff.

Den nostalgiske følsomheten handler egentlig ikke om fortiden, men om en absolutt nåtid. Fortiden skal gjentas for å gi mening til en nåtidig tilværelse, men også for at fortiden skal få en ny form; for at den skal kunne bli forandret. Erindringsmodusen sammenstiller virkelighet og fiksjon. Den resulterer i en omforming av fortiden, den forandrer det forgangne til et ikonografisk rom som innehar muligheten til å bli komponert på nytt (Zaleski 2004:57). Primærfortelleren i *Lala* inngir gjenstander, steder og personer med en kultverdi, en verdi de i utgangspunktet ikke hadde, en status som er skapt av hans helt konkrete tapserfaring og distansen som er en naturlig følge av denne. De blir en del av en sterkt estetisert og idealisert fortid, der det er Jacek som fyller dem med betydninger.

Fortelleren Jacek forsøker å gjøre en tapt tid nærværende gjennom sin tekst, men dette fører til en uunngåelig forandring av det han prøver å bevare. Hans forsøk er likevel nødvendig som mestring av en sterk tapserfaring; en erfaring som ikke bare gjelder tapet av mormoren, men også tapet av alt han forbinder med henne: "Jeg har nesten ingen fotografier fra hennes barndom. (...) Det finnes ingen ansikter. Det finnes ingen hender. Det finnes ingen vinduskarmer, bord, grafikkbilder, ingen bunker med tidsskrifter og bøker med gylne kanter."¹⁶ Ved å skrive vil han forsøke å fylle fraværet med språk. Erkjennelsen av at tiden har satt sine spor i gjenstandene ser ut til å ha gitt ham håp om at fortiden også kan festes i skrift. Skriften og språket får således en bevarende funksjon, for de kan fremkalle en tilstand og en tid som er gått tapt. Skriftens og ordenes betydning betones gjennom hele romanen, og Jacek uttrykker helt eksplisitt at han tror på at han kan gjenskape sin mormor gjennom språket: "Og sånn (...) fra ord til ord ble Lala født."¹⁷

Ragnhild Reinton skriver i den tidligere nevnte artikkelen at Benjamins tanker i "Fortelleren" kan knyttes til tendenser innenfor vår tids tenkning omkring skrift, språk og mening. Disse tendensene understreker at vårt språk ikke lenger strekker til som formidlingsinstans, og at vårt persepsjons- og fremstillingsapparat har blitt avstumpet. Et dødt språk preger altså den vestlige kulturen og våre forsøk på å gripe eller erfare tilværelsen. Det har alltid vært en kløft mellom språk og virkelighet, men de har tidligere blitt holdt sammen av en konvensjonelt satt forbindelse. Slik har språket vært forbundet med liv og erfaring,

¹⁶ "Prawie nie mam jej fotografii z dzieciństwa. (...) Nie ma twarzy. Nie ma dłoni. Nie ma futryn, stołów, grafik, stosów czasopism i książek o złożonych brzegach." (Dehnel 2006:9-10)

¹⁷ "I tak, od słowa do słowa urodziła się Lala" (Dehnel 2006:37)

tradisjon og tidligere generasjoner har fått sette sine spor i det. Nå har språket derimot blitt løst fra erfaringen og lukket seg for den: "Slik er gapet mellom språk og virkelighet radikaliseret, fordi forbindelsen til det liv som er nedlagt i det også blir brutt. Dette skaper et stivnet språk av overleverte klisjeer, som gir en følelse av tapt nærvær. Moderniteten er preget av en språklig tapserfaring" (Reinton 2001:57).

En slik tapserfaring finner vi også i *Lala*, nærmere bestemt i beskrivelsen av mormorens forfall. Dette forfallet er et konkret menneskes siste tid, men samtidig kan det leses som et bilde på det språkets forfall som inntreffer i moderniteten. Dehnel's primærforteller er klar over den språklige avmakt: dette kommer til uttrykk ved at han betoner fortellingen og nedskrivningen som noe som motarbeider ham. Han velger derfor en formidling som legger seg tett opp til den muntlige, originale kommunikasjonssituasjonen, som på et vis er nærmere det som ble sagt, eller som i alle fall forsøker å utgi seg for å ha et mer umiddelbart forhold til språket som har blitt borte.

Dersom vi setter denne språklige erfaringen i sammenheng med erfaringen Dehnel's primærforteller opplever i forhold til sin mormor, kan den språklige tapserfaringen sees i forbindelse med en reell tapserfaring. Dette er tapet av en nær person, og samtidig er det tapet av hennes måte å formidle på. Mormorens språk kunne fortsatt formidle en erfaring, mens samtidens språk har mistet den evnen. For fortelleren Jacek faller de to sammen: tapet av mormoren og tapet av språket, som også kan settes i sammenheng med hans dannelsesprosess som ender i en dessillusjon der han innser umuligheten av å formidle sine erfaringer til tilhørere og lesere. Likevel gjør han et forsøk. Dette er med andre ord hans forsøk på å håndtere språkets avmakt.

Det tapte nærværet er også til stede i mormorskikkelsen på en annen måte. Hun er til stede i rommet, men samtidig er hun gjort fraværende gjennom sin stillhet og sitt hukommelsestap. På romanens første side beskriver primærfortelleren sin opplevelse av henne slik: "det er vanskelig å sette henne i forbindelse med vår erindring".¹⁸ Senere fremgår det enda tydeligere at den gamle kvinnen er svært fjernt fra mormoren han kjenner og ønsker å huske:

¹⁸ "trudno ją połączyć z naszą pamięcią" (Dehnel 2006:5)

Og mormor spaserer for lengst på Empireum – hun går i det høye gresset som er hvitt av påskeliljer, som i Bruges, som hun en gang har fortalt meg om – og noen andre har tatt bolig i hennes kropp.¹⁹

Det er Jacek som må gi henne liv og stemme. Hennes tidligere jeg gjøres nærværende gjennom språket og skriften, selv om dette er en skrift som nødvendigvis også er en vansiring og en utarming, og som skaper en uunngåelig betydningsforskyvning.

2.3 Fiksjon og iscenesettelse

Litteraturen kan danne et bilde av fortiden som er klarere og mer strukturert enn det som var tilfelle da den var nåtid. Samtidig blir litteraturens vanskeligheter med å fremstille virkeligheten enda mer presserende når det gjelder fremstillingen av fortid. Fortiden er alltid både mindre og mer enn den var, fordi vi erindrer med vissheten om hva som skjedde etterpå. Hukommelsen og erindringen er alltid fragmentarisk, uunngåelig farget av personen som erindrer, som i tillegg er tilbøyelig til å sensurere det som kjennes for ubehagelig.

Nostalgia er i stor grad en kilde til smerte: fortiden tilbyr oss noe som nåtiden ikke kan. Denne smerten kommer også av at vi er bevisste bruddet i den erindrede fremstilling. Vårt bilde av fortiden er alltid mindre enn det vi husker; vår hukommelse er alltid fattigere enn fortiden var, det er alltid noe som blir borte idet vi forsøker å tenke gjennom det forgangne. Fortiden er med andre ord umulig å formidle. Vi fornemmer dens nærvær, men lykkes aldri med å overføre den til ord. Det er hele tiden en dissonans, en negativitet mellom det vi aner, og det som kommer frem i vår ufullstendige fremstilling (Zaleski 2004:7-12).

Primærfortelleren Jacek synes å være klar over det ufullstendige ved sin fortelling. Ta for eksempel beskrivelsen av mormorens barndomshjem:

Man må ha åpnet øynene i Lisów, på samme måte som mormor og mange år senere jeg – mens jeg om kveldene ble ført inn i rommenes krinkelkroker, inn mellom vifter av sorte strutsefjær og gargoyler av gips, inn mellom eple- og pæretrær, inn mellom fioliner og speil, man må ha åpnet øynene slik man åpner dem i en drøm, når man stiger inn i lysende kretser av ikke-eksisterende perspektiver.²⁰

¹⁹ "I tamta babcia już dawno spaceruje po Empireum, spaceruje w wysokiej trawie, białej od narcyzów, jak w Bruges, o którym mi kiedyś opowiadała, a tutaj pomieszkuje sobie kto inny." (Dehnel 2006:356)

²⁰ Trzeba by otworzyć oczy w Lisowie, tak jak otwierała w nim oczy babcia, a wiele lat później – ja, wprowadzany wieczorami w zakamarki pokoi, między wachlarze z czarnych strusich piór a gipsowe gargulce, między jabłonie a grusze, między skrzypce a lustra – otworzyć oczy tak jak otwiera się je we śnie, wstępując w świetliste kręgi nieistniejących perspektyw. (Dehnel 2006:56)

I begynnelsen av avsnittet understreker han viktigheten av å selv ha opplevd noe for å kunne forholde seg til det, men så blir det klart at det er mormoren som gjennom fortellingen fører ham inn i Lisów og fortiden. I de to siste linjene sammenligner han relasjonen til det forgangne med en drøm og “å stige inn i ikke-eksisterende perspektiver”. Dette leser jeg som en oppfordring til å bruke fiksjonen som en tilgang til fortidens verden, som også tidligere er blitt sammenlignet med det magiske fantasilandet Narnia. Primærfortelleren ser det altså som nødvendig å benytte seg av det fiktive for å nærme seg fortiden, og etter hvert blir det klart at også mormoren i stor grad er en fiktiv karakter i romanen.

Mormoren er nemlig taus. Det er Jacek som fra første stund gir henne stemme, som iscenesetter henne som forteller. Hun er en tom form som må fylles med liv, med et innhold som ikke nødvendigvis har sammenheng med den hun egentlig er, men som like mye må ses i lys av primærfortellerens selvframstillingsprosjekt. Helena Bieniecka er fraværende og nærværende på samme tid. Hun er fortsatt til stede i hans liv, men samtidig er hun ikke lenger den hun var. Hun er en forestilling i hans sinn som han nå prøver å gjenskape ved å skrive romanen. Denne forestillingen er nødvendig for at han skal kunne gå videre i livet, men også for at han skal kunne definere seg selv. Hans forsøk på å fylle mormorskikkelsen med innhold er et forsøk på å forholde seg til tapet av henne, men også et forsøk på å forstå seg selv og sine røtter. Beretningen om primærfortellerens egen fødsel på romanens siste side peker på at denne erindringsprosessen i stor grad har handlet om hans tilblivelse, både som voksent menneske og som en forfatter.

Iscenesettelsen av mormoren er en idealisering og en mytologisering av henne og alt hun representerer:

Der er hun – det forgylte ikonet av mine barndomsår, min Oriflamma, båret ut på verdens marker i prosesjoner, akkompagnert av krigstrompeter av polert bronse og signaltrompeter av sølv; den evige Nordstjernen. Det var i følge henne – ved hjelp av arabiske stjernesøkere og stifter mønstrede med elfenben – jeg helt fra begynnelsen streket opp mine livslinjer. (...) Slik ser jeg henne i den uunngåelige fjerning: i røyken fra røkelsen som tilskygger bildet med tette slør, på papir av patinert malm, der maleriets første lag er stadig mindre synlig – omrisset av de brennende øynene, de hånlige munnvikene og den stivnede hjelmen av hår over pannen. Udelelig, med en gylden bakgrunn, forsynt med passende kommentarer nedskrevet rundt hodet hennes med rød maling, mormor, den ensomme og opphøyde guddom (...) ²¹

²¹ Oto i ona – wielka ikona pozłocista lat mojego dzieciństwa, Oriflamma moja, wynoszona w procesjach na pola świata, przy wtórze surm z polerowanego brązu i srebrnych trąbek sygnałowych; wieczna Gwiazda

Mormoren fremstilles som et ikon.²² Hun bærer i seg alt han forbinder med fortiden, en fortid som er sterkt idealisert og forskjønnet. Primærfortelleren har et sett med forestillinger han bruker for å definere mormorens betydning for ham, og uttrykker her helt eksplisitt at hun er hans holdepunkt: det han definerer sitt liv ut fra.

Han vet at han må fortelle denne historien, men helt fra begynnelsen byr selve fortelleprosessen på store vanskeligheter: “Jeg vet ikke hvor jeg skal begynne denne historien, for jeg har begynt den så mange ganger. (...) For sannheten er et annet sted. Historien begynner, som alltid, med bruddstykker.”²³ Det finnes ikke lenger en sannhet, den eneste formidlingen som er mulig er den som benytter seg av fragmentet. Det er ikke lenger mulig å danne en helhet, en struktur som gir mening. Men om sannheten her ikke er mulig, så er den heller ikke viktig. Det fiktive aspektet i den nye sammensetningen av fortiden er det som betones som vesentlig.

Fortellingen har mange lag, og primærfortelleren gir uttrykk for at dette er et narrativ som allerede var vanskelig å forholde seg til i mormorens versjon: “I bunn og grunn var (og er) det alltid den samme fortellingen, innviklet og formørket til det ugjenkjennelige under lagene av forskjelligartet ferniss og sot, begynnende mange steder og i grunnen aldri avsluttet”; “Mormors fortelling (...) har ikke rammer eller ender – den er uthult, forgreinet i bredde og i dybde, uoverskuelig.” Han påpeker også at det finnes flere versjoner av hver historie: “en lignende begynnelse kan også bety forskjellige avslutninger, og forskjellige begynnelser kan føre til den samme finalen.”; “en annen mørk variant av den behagelige fortellingen (...) en variant som kanskje bare tilfeldigvis ikke ble benyttet av historien – og kanskje ble den benyttet, og finner sted samtidig, bare i en annen del av tid og rom?”.²⁴

Północna, wedle której, za pomocą arabskich astrolabiów i inkrustowanych kością słoniową rysików, wykreślałem od początku linie mojego życia (...) Tak ją widzę w oddalaniu się nieuchronnym: w dymach kadzidlanych, przesłaniających obraz gęstymi welonami, w ryzach ze śniedzącego kruszcu, pod którymi coraz mniej widać pierwszą warstwę malowidła – wykrój palających oczu, wzgardliwe kąciaki ust i sztywny kask włosów nad czołem. Niepodzielna, na złoconym tle, opatrzona stosownymi komentarzami wypisanymi wokół głowy czerwoną farbą, babcia, bóstwo samotne i wyniosłe (...) (Dehnel 2006:349)

²² Her forstår jeg *ikon* som et bilde som reflekterer den himmelske virkeligheten, og som kan betraktes som et “vindu” til den guddommelige verden.

²³ “Nie wiem, gdzie zacząć tę historię, bo przecież zaczynałem ją tyle już razy. (...) Prawda bowiem leży gdzie indziej. Historia tak naprawdę zaczyna się, jak zwykle, kawałkami” (Dehnel 2006:7)

²⁴ “W gruncie rzeczy była (i jest) to zawsze jedna i ta sama opowieść, zawikłana i pociemniała nie do poznania pod warstwami różnorodnych werniksów i sadzy, zaczynająca się w mnóstwie miejsc i w zasadzie nigdy się niekończąca” (Dehnel 2006:7-8); “Opowieść babci (...) nie ma ram ani krańców – jest rozmyta, rozgałęziona wszcz i w głąb, nieogarniona.” (Dehnel 2006:18); “podobny początek może też oznaczać różne końce, a różne początki mogą prowadzić do tego samego finału.” (Dehnel 2006:19); “inny, ciemny wariant pogodnej historii (...) wariant przypadkowo może tylko niewykorzystany przez historię – a może wykorzystany, może toczący się równolegle w innej odnodze czasu i przestrzeni?” (Dehnel 2006:181)

Det finnes ikke en riktig, sannferdig fremstilling av denne historien, den er umulig å beherske og det er kanskje heller ikke meningen. Den er blitt fortalt og gjenfortalt uttallige ganger, og nå forårsaker forsøket på nedskrivning ytterligere en vanskelighet – nemlig det at skriften igangsetter en ubønhørlig forandringsprosess. Primærfortelleren uttrykker gjentatte ganger sin usikkerhet i forhold til historien han er i ferd med å nedtegne. Han bruker uttrykk som: “I nærmere glemte omstendigheter” og skriver: “Jeg vet ikke hvordan de så ut: tippoldemor Wanda, tippoldefar Leonard, onkel Maciej, tante Ewa, tante Sasza, Milewski, Apollo med bukseselene, jeg vet ikke engang hvordan Lisów så ut.”. Deretter beskriver han hvordan han ofte har forsøkt å danne seg en forestilling av sin tippoldefar: “Jeg prøvde mer enn en gang å forestille meg den muntre, dannede eldre herren (som hele livet syntes å være en eldre herre, for det var slik hans barnebarn husket ham)”.²⁵

Med disse utsagnene uttrykker han en usikkerhet og gir til kjenne at han i sin erindringsprosess og nedskrivning i stor grad benytter seg av sin forestillingsevne. Den fordoblede erindring gjør det enda vanskeligere, for han vet at han må forholde seg til mormorens erindring, til hendelsene slik *hun* husker dem. “Min barndoms Lisów var det Lisów som mormor tegnet til meg”; “Det var det Lisów var for meg da – et par av møblene som stod i huset og unøyaktige skisser på løse ark.”.²⁶

Fortiden har for primærfortelleren hele tiden bare vært tilgjengelig i bruddstykker som han ofte fikk tilgang til takket være andre. Erindringen er dermed alltid blitt mediert gjennom en *annen* person, en *annens* bevissthet, en *annens* hukommelse og forestilling. Det siste kommer også til uttrykk i hans minne om signetringen, der det er hans morfar som trekker frem ringen fra de mange lag den er gjemt under, og der det er morfaren som lar denne signetringen sette spor på papiret og slik bringer tilbake en fortid barnet Jacek bare kan ane.

I følge Zaleski er nostalgikeren ikke så opptatt av den tapte fortiden i seg selv, som av sin forestilling om den, og av følelsene som er forbundet med dette. Under det som ser ut til å være en fortidskult gjemmer det seg en nåtidskult, som er sterkere jo mer usikkerhet nåtiden forbindes med. Det er tiden og kulturen der selvbevisstheten står i sentrum som fører

25 “W bliżej niespamiętanych okolicznościach”; “Nie wiem jak wyglądała babcia Wanda, dziadek Leonard, wuj Maciej, ciocia Ewa, ciocia Sasza, Milewski, Apollo z szelkami, nie wiem nawet jak wyglądał Lisów.”; “Próbowałam sobie nieraz wyobrazić tego pogodnego, dobrze wychowanego starszego pana (który całe życie zdawał się być starszym panem, bo takim zapamiętała go jego wnuczka)” (Dehnel 2006:12,9,11)

26 “Lisów mojego dzieciństwa to Lisów rysowany mi przez babcię”; “Tym właśnie był dla mnie wówczas Lisów – kilka stojących w domu mebli i byle jak naszkicowane na luźnych kartkach plany.” (Dehnel 2006:59,61)

til en vekst i nostalgitematikk: nostalgien er reaksjonen på en samtid som oppleves som utilfredsstillende. Fordi vår bevissthet er fragmentarisk i nåtiden søker vi fortiden med et håp om at den kan gi oss en følelse av helhet. Det må likevel understrekes at den nostalgiske verdensanskuelse ofte resulterer i at fortiden er i vår makt. Nostalgien får næring fra en erindring der smerten har blitt fjernet, den nostalgiske hukommelse og erindring omdanner opplevelser til bilder og hendelser til minner. Den fortidige virkelighet blir med dette til noe livløst som skal betraktes av et publikum (Zaleski 2004:18-22).

Erindringen tar i bruk vår forestillingsevne. Den er i høyeste grad en skapende prosess, der fantasien og det fiktive spiller en like stor rolle som vår hukommelse. Vår fortid er svært individuell og personlig, samtidig som den eksisterer utenfor oss. Erindringsprosessen byr på mange vanskeligheter, og i vår tid er vi mer bevisste disse vanskelighetene. Jo mer fortiden fjerner seg fra oss som følge av de stadig hyppigere forandringene og omveltningene i samfunnet, jo sterkere blir impulsen om å bevare denne fortiden. Men samtidig som vi gjerne vil bevare og forevige, så blir båndet til fortiden og tradisjonen stadig løsere. Oppgaven blir hele tiden vanskeligere: bildet av fortiden blir stadig mer uklart og forvridd, og fiksjonselementet i erindringen får større betydning (Zaleski 2004:29-30).

Som kjent hevder Benjamin at erindringen og forsøket på å gjenfinne fortiden er en intellektuell nøkkelerfaring i moderniteten. Det moderne mennesket er samtidig veldig følsomt overfor det faktum at fortiden eksisterer på en svært ufullstendig måte – som en ruin eller et sitat som er revet ut av en tekst som det er umulig å rekonstruere i sin helhet. I “Historiefilosofiske teser” uttrykker Benjamin seg slik:

Det sanne bilde av fortiden flimrer forbi. Man kan bare fastholde fortiden som et bilde, som et øyeblikk lyser opp og avdekker sin betydning, og aldri mer viser seg. (...) For det finnes et uopprettelig bilde av fortiden, som står i fare for å forsvinne for enhver nåtid som ikke gjenkjenner seg selv i bildet. Det glade budskap som fortidens historiker heseblesende vil overbringe, kommer fra en munn som kanskje taler ut i tomheten allerede i det øyeblikk han åpner munnen. (Benjamin 1991:95-6)

Zaleski påpeker at helhet og koherens i fremstillingen av fortiden ikke eksisterer for Benjamin. En fullstendig tilgang til det forgangne er uoppnåelig, og i moderniteten blir mennesket stadig mer bevisst erindringen som et produkt av vår fantasi og forestillingsevne. Fortiden er en konstruksjon som i stor grad dannes og brukes slik samtiden finner det for godt. Fortiden som blir gjenkalt i erindringsprosessen er alltid forvridd, de litterære rekonstruksjonene er alltid en vansiring (Zaleski 2004:31-32). Det eneste vi har tilgang til er

det Benjamin kaller “sitatet” fra fortiden. Dette sitatet bærer i seg fortidens intime dimensjon, men blir også inngitt med en ny betydning av den som erindrer. Dette kan leses i sammenheng med primærfortellerens gjentakelse av mormorens ord: gang på gang siterer Jacek Lala, han lar hennes språk og stil resonnere i sin tekst, samtidig som han omgjør disse og bruker de i sitt eget selvframstillings- og dannelsesprosjekt.

Den menneskelige erindring omskaper fortiden til et tredje objekt, til noe som eksisterer i grenselandet mellom hukommelse og fantasi. Vår forestillingsevne og bruk av fiksjon er slik nødvendig i gjenkallingen av fortiden. Det tredje objektet er alltid ufullstendig og fragmentarisk, noe som taler for at det er umulig å få tilgang til vår fortid. Samtidig er prosessen vi går gjennom i våre forsøk på å finne fortiden like fullt nødvendig. Prosessen kan lykkes, selv om resultatet ikke er en sann og pålitelig rekonstruksjon av det forgangne. Utfallet av en slik erindringsprosess kan både være en mytologisering og idealisering av fortiden, men det kan også være en bevisst pastisj: en helt ny komposisjon som skapes som et ledd i et konkret prosjekt. Det litterære kommer ikke nødvendigvis til kort, i stedet kan man si at det inngir det erindrede med helt nye betydninger, betydninger det ikke kunne ha i sin nåtid (Zaleski 2004:49-51).

Erindringen i *Lala* er iscenesatt og drevet frem av primærfortelleren Jacek. Han bruker mormorens og sin egen erindring til å skape sin identitet, og det er for ham uvesentlig at denne erindringen bidrar til å danne en idealisert og enkelte ganger ubegrunnet forestilling om fortiden. Det fiktive og iscenesatte har en viktig funksjon i hans dannelses- og selvframstillingsprosjekt: dette er en fortid som fungerer for ham. På samme måte som fortelleren tidligere uttrykker tro på sin evne til å skape mormoren gjennom skrift og språk, slutter han romanen med å betone denne skriftens og språkets betydning i skapelsen og framstillingen av seg selv: “Og senere (...) fra ord til ord ble Jacek født. Altså jeg. (...) Og slik blir helheten utfylt. Jeg er i ferd med å bli født. Og jeg holder på å avslutte boken.”²⁷

Så hva betyr egentlig fortiden for Jacek? Hvilket mål har han med perspektivet han velger i konstruksjonen av denne fortid? For å parafrasere Zaleski: Den nostalgiske bevissthet er bare én av årsakene til at erindringen og fortiden har en så stor plass i polsk samtidsliteratur. For som regel er denne erindringen like mye en søken etter røtter, etter et utgangspunkt man kan bevege seg videre fra. Mennesket fordyper seg i fortiden for å finne

²⁷ “A potem (...) od słowa do słowa urodził się Jacek. Czyli ja. (...) I tak całość się wypełnia. Właśnie się rodzę. I kończę książkę.” (Dehnel 2006:402-3)

sine røtter, og deretter studerer det disse i håp om å finne hemmeligheten og kjernen bak sin eksistens. Erindringen er slik sett skapelsen av myten om vår tilblivelse (Zaleski 2004:26-27).

Vår søken etter gjenkallelsen og erindringen av fortiden er like mye drevet av ønsket om å finne et opphav som vi trenger for å begynne eller fortsette vår historie. Jacek skriver på romanens nest siste side at han blir født, og jeg mener at han med dette betoner *Lala* som et prosjekt og en prosess han trenger for å komme seg videre i sitt liv. Erindringen hans er basert på utvelgelse og fordreining, og her mener jeg å se en sammenheng med Brooks' insistering på en fortelling og en sannhet som fungerer: vi forteller våre historier slik vi har behov for å fortelle dem, vi skaper en sannhet som kan fungere for oss. Slik kan erindringen i *Lala* forstås som et ledd i Jaceks identitets- og dannelsesprosjekt. Spørsmålet er: i hvilken grad han lar dette prosjektet være bestemmende for konstruksjonen av sin fortid.

3. Mellom bearbeidet fortid og prosaisk nåtid

3.1 Med floss og spaserstokk – en dandy i Warszawa

I hvilken grad blir erindringsprosjektet jeg har gjort rede for så langt vektlagt i romanens litterære resepsjon? Hvordan forholder kritikkerne seg til *Lalas* selvbiografiske aspekt? Det siste er særlig interessant hva angår Jacek Dehnels offentlige fremtoning. Forfatteren er en synlig figur i Polens kulturliv og blir av mange oppfattet som en særegen personlighet. Utgivelsen av debutromanen *Lala* vakte da også blandede reaksjoner i litteraturkritikken. Noen kritikere tildelte Dehnel en helt spesiell plass blant unge polske forfattere, mens andre betonte hans tilhørighet til en ny bølge av familiehistorier og memoarer. De fleste anmeldelsene var positive til romanen og forfatteren, men han har også noen krasse kritikere. Det interessante er at han blir like mye kritisert for sin fremtoning og uttalte tilhørighet til en annen epoke, for sine flosshatte og spaserstokker, for sine uttalelser i intervjuer og i hans eget kulturprogram “Łossskot”.¹ Han blir sammenlignet med en “dandy”, kritisert for sine konservative verdier og sin påståtte adelige herkomst. I flere av anmeldelsene – både de rosende og de kritiske – kommenteres hans spesielle klesstil, og mange kritikere velger å se den i sammenheng med hans litterære stil.

Hans nyeste bok – som kom ut i oktober 2008 – heter *Balzakiana*, og består av fire fortellinger om samtidens Polen skrevet i en stil som siterer, henspiller på og er inspirert av Honoré de Balzac.² Dehnel velger her ut, omdanner og moderniserer motiver fra *La comédie humaine* (*Den menneskelige komedie*), for så å bruke disse til å beskrive den polske virkelighet. Han bruker fortiden og tradisjonen som et prisme til å betrakte samtiden gjennom, noe som også er tilfelle i hans debutroman *Lala*. Debutromanen kom som nevnt ut i 2006 og fikk samme år den prestisjetunge prisen “Paszport Polityki”. Begrunnelsen for tildelingen var forfatterens “vellykkede omdannelse av den litterære tradisjonen”. Juryen mente at denne tradisjonen kommer til uttrykk både språklig og tematisk. Tema som fortid, aldring og død er uvanlige blant unge polske forfattere, og gjør romanen original nettopp

¹ “Łoskot” betyr støy eller dundring [dundrrring].

² Honoré de Balzac (1799-1850): den viktigste representant for den første store generasjon av franske romanforfattere. Mange av Balzacs tekster er samlet i *Den menneskelige komedie*. I dette verket skildrer Balzac det franske samfunn og klassekampen som foregikk i de fire første årtier av 1800-tallet.

med tanke på tiden den er skrevet i. Men betyr den nostalgiske lengselen til fortiden at forfatteren Dehnel bevisst velger å snu ryggen til sin samtid?

Flere kritikere hevder at han skiller seg ut fordi han verken skriver om narkotika, sex eller popkultur. Olga Zdanowicz påpeker at hans språk er fullt av arkaiske, nærmest glemte ord og fraser, og viser også til at han daterer enkelte av diktene sine 100 år tilbake i tid, til begynnelsen av 1900-tallet. Aleksander Kaczorowski fremhever et annet moment som tegn på hans særegenhet, nemlig avslutningen på hans debutroman: “Jeg blir født” – en setning som de fleste unge forfattere ville begynt med (Zdanowicz, 2007; Kaczorowski, 2006). Dehnels valg av litterær stil bærer preg av at han også skriver lyrikk: ingenting er tilfeldig, formen er gjennomarbeidet og finpusset til siste detalj, og han er tydelig inspirert av den store europeiske tradisjonen. I flere anmeldelser nevnes det også at *Lala* levendegjør den gammelpolske genren *gawęda*, og mange påpeker sågar sammenhengen mellom Dehnels bruk av denne genren og romanens fokus på mottakeren/leseren. Joanna Bielas skriver: “Uten auditorium, uten mottaker mister en *gawęda*, en fortelling og en anekdote sin verdi”³, og viser at romanen flere steder uttrykker at leseren er det viktigste.

Jan Zieliński er også av den oppfatning at tilhørerne spiller en rolle i mormorens store narrasjon. Det er for disse tilhørerne/leserne at det veves inn personer som virkelig har levd: Bolesław Leśmian, Witold Gombrowicz, Julian Rogoziński.⁴ Denne metoden skal gi fortellingen et preg av autenticitet, den skal bidra til å gi romanen et feste i virkeligheten (Zieliński, 2006). Flere anmeldere påpeker dessuten at sammenbindingen av de løse trådene og bruddstykkene først og fremst skjer av hensyn til leseren: for at Lalas historie skal være forståelig, tilgjengelig og lesbar. Tilhørerne som stadig nevnes i romanen har også en annen funksjon. Ved å kommunisere historiene til mennesker i sin samtid reduserer forfatteren fortellingenes patos, han viser at de er mulige å formidle og dele.

Men Lalas desidert viktigste tilhører er likevel barnebarnet Jacek. Mormorens fortellinger gjør et sterkt inntrykk på ham og fører til en forandring i hans liv. Det er de som påvirker ham til å velge en stil og en levemåte som er litt på siden av hans samtid (Nowacki, 2006; Markiewicz, 2007; Górski, 2006). Magdalena Miecznicka konstaterer at han gir inntrykk av at han kommer fra den førmoderne *belle époque*, der ekte mellommenneskelige

³ “Bez audytorium, bez odbiorcy komunikatu *gawęda*, opowieść, anegdota tracą swą wartość” (Bielas, 2007)

⁴ Bolesław Leśmian (1877-1937): polsk jødisk dikter med en unik stil med elementer av det fantastiske, mytiske og polsk folkløse. Påvirket av fransk modernisme. En av de mest innflytelsesrike diktere på 1900-tallet, har blitt kalt Polens største dikter. Julian Rogoziński var mormorens første ektemann: en kjent polsk oversetter som blant annet gjendiktet Balzac, Stendahl og Proust.

relasjoner og opplevelsen av verdens harmoni fortsatt var mulig. Dehnel har således mot til å ta for seg et tema som ikke er moderne og utviser gjennom å skrive om mormoren en mangel på den egosentrisme som preger mange av hans jevnaldrende (Miecznicka, 2006).

Forfatteren lar mormoren tale i en løs og frittflytende stil: “*Lalas gawęda*-pregede stil med mange brudd og gjentakelser lykkes med å gjengi flyten i den eldre kvinnens fortelling.”⁵ Leseren blir på sin side stadig minnet om tilhørernes nærvær, og romanen uttrykker dermed en tro på og en hyllest til fortellekunsten. Jakub Beczek nevner at det ikke bare er romanens stil som er farget av *gawęda*. For også valg av tema – adelige slekter, aristokratiske forbindelser, fornemme vaner og verdier – kan sies å bekrefte forfatterens ønske om å restituere elementer av denne genren. Narrasjonen er i så måte overbevisende, tilhøreren blir stadig forsikret om at denne verden virkelig eksisterte (Beczek, 2007).

I mai 2008 møtte jeg forfatteren i Warszawa, og fikk anledning til å stille ham en rekke spørsmål. Dehnel sier selv at romanen handler om behovet for å snakke, om et menneskes behov for å få dele sine erfaringer med andre. Han mener at ordene og språket har evnen til å binde mennesker sammen, slik de bandt sammen ham selv og mormoren Helena. Han tror på formidling av erfaring, og kommunikasjonen med leseren er derfor svært viktig. Dehnel understreker at han betrakter teksten som en labyrinth forfatteren er pliktig til føre leseren gjennom. Han karakteriserer sin skriveprosess som en lang avskjed. Den begynte med et ønske om bevare den gamle kvinnen: hennes unike personlighet og særegne fortellestil. Men romanen handler ikke bare om hukommelse og erindring. Først og fremst handler den om kjærligheten til ens nærmeste, om broene som kan bygges mellom generasjonene, om å forholde seg til sykdom og aldring med verdighet. Den handler om død og forgjengelighet. *Lala* er et resultat av forfatterens første egentlige møte med døden, med opplevelsen av hvordan sykdom og aldring forandrer relasjoner og mennesker. Mormorens død var en erfaring som forandret ham, og fikk ham til å skrive romanen med et ønske om å la fokuset utelukkende være på mormoren og tapserfaringen. Karakteren Jacek skal fungere som en forteller som kan ta over idet mormoren blir taus, og han og hans dannelsesprosess er langt fra det viktigste i historien.

Romanen er genremessig sett en sammensetning av det poetiske, det narrative og det dramatiske, av *gawęda* og samtale. En årsak til denne stilblandingen er Dehnel's ønske om å

⁵ “Gawędziarski, porwany, nawracający styl Lali świetnie oddaje płynność opowieści.” (Darska, 2006)

viser forandringen som skjer med mormoren gjennom endringen som inntreffer i hennes stil, og dermed viser forfallet gjennom litteraturen og språket. Dehnel betoner sterkt at han tror at formidling av erfaring er mulig, og at han med denne romanen ville gjøre et forsøk på å formidle sin egen erfaring av forfall og død. Mormorens dødsleie var langvarig, hun led en død som inntraff lenge før den fysiske og som manifesterte seg i taushet og psykisk fravær. Forfatteren, som kaller den “en intellektuell og åndelig død”, påpeker at det var den langvarige avskjeden som var den smerteligste prosessen.

For Dehnel er kritikken som går på at han er virkelighetsfjern uforståelig. Han sier selv at han er interessert i sin samtid, men velger å se den gjennom fortidens prisme.⁶ Han mener videre at han skriver om et tema som er svært viktig og evig aktuelt: for det finnes ikke en mørkere side ved virkeligheten enn alderdom, forfall og død. Han er altså opptatt av død og forgjengelighet som fenomen og ser sin nostalgi som et resultat av dette. Men for ham har hans tekster en like stor sammenheng med nåtiden som annen samtidslitteratur, fordi han skriver om temaer som er universelle og dermed evig aktuelle.⁷

Den litterære kritikken fremhever altså Jacek Dehnel's tilhørighet til tradisjonen, noe som tydeligst vises i begrunnelsen av tildelingen av prisen “Paszport Polityki”. Denne tilhørigheten kommer til uttrykk blant annet i bruken og gjenopplivingen av *gawęda*-genren, noe som henger sammen med ett av romanens prosjekter: så vel kritikere som forfatteren selv vektlegger at dette er en roman der tilhøreren – og dermed leseren – har en viktig rolle. Det er tilhørerne som er årsaken til fortellingen, det er de som må tas hensyn til i valget av form og fortellemåte. Narrasjonen blir dannet med en bevissthet om hvem denne historien formidles til, og begge fortellerne i romanen uttrykker en tro på at denne formidlingen er mulig. Noe som bekrefter dette er innflytelsen mormorens narrasjon har på barnebarnet Jaceks liv, både som inspirasjon, som hjelp i identitetsdannelsen og som et bevis på at fortellekunsten fortsatt kan være betydningsfull og viktig.

Jeg har innledningsvis forsøkt å skissere Dehnel's plass i det polske kulturelle liv og avsluttet med å gi ordet til forfatteren selv. I de to neste underkapitlene vil jeg sammenfatte hovedmomentene som har blitt vektlagt i den polske resepsjonen av *Lala*. Deretter vil jeg drøfte en debatt som har foregått i polsk presse fra februar til april 2008. Til slutt skal jeg trekke noen konklusjoner angående romanens plass i polsk litteraturkritikk.

⁶ Som nevnt tidligere kommer dette til uttrykk både i *Lala*, i hans lyrikk og i den nyeste boken *Balzakiana*.

⁷ Sammendrag av min samtale med Jacek Dehnel i Warszawa 13.mai 2008.

3.2 Erindring og forgjengelighet

En del kritikere skriver at *Lala* er mer enn en samling godt fortalte anekdoter. Romanen er en fortelling om erindring, eller rettere sagt om tapet av hukommelsen og om muligheten til å bevare en historie fra glemselen. I første del av romanen holdes jeg-fortelleren i skyggen; teksten er langt på vei en nedskrivning av mormorens talemåte. Men så forfaller Lalas hukommelse – som godset i Lisów eller hagen i Oliwa – og det er først nå fortelleren Jacek prøver å samle bruddstykkene av mormorens erindring, og bruke dem til konstruksjonen av en fortelling. Han tar hennes plass for å gjenskape historien hun har fortalt så lenge han kan huske, for så å på nytt veve sammen narrasjonen av erindringsfragmenter og enkeltminner (Bielas, 2007; Zdanowicz, 2007; Wilk, 2007).

Fortelleren vil gi liv til minnegjenstander og gamle fotografier. Han har erfart at mormorens ord gjenoppliver fortiden og har evnen til å gjøre den til en evig nåtid. “Minnegjenstandene er ‘levende fossiler’ av forgangne hendelser, de er menneskelige opplevelser, følelser og drømmer som er stivnet i en posisjon som gjør dem udødelige.”⁸ Minnene og gjenstandene som er merket av fortiden bærer i seg et håp om at man kan vinne over døden, bevaringen av disse motvirker frykten for forgjengelighet. Litteraturkritikeren Bernadetta Darska skriver at den praktfulle, underlige tiden som ikke lenger finnes kan gjenopplives og bli født på ny takket være selve fortellingens styrke. Historien skapes altså på nytt, hendelser og gjenstander blir inngitt med nye betydninger. Ting som ble betraktet som uviktige blir fylte med mening, det usynlige blir synlig og bevares gjennom anekdoten. Gjennom erindringen og gjenstandene kan fortiden tre inn i nåtiden (Darska, 2006).

Mot slutten av romanen beskriver fortelleren det mentale og fysiske forfallet til en av sine nærmeste. Teksten blir en metafysisk refleksjon over forfallet, forgjengeligheten og tidens ubønnhørlige gang. I følge Michał Kędzierski blir: “Romanens metafysiske lag (...) tydeligst i de siste kapitlene, som bygger en enorm kontrast mellom den fargerike, til tider glimrende fortalte anekdoten, og skildringen av slutten på romanhelteinnens liv”.⁹ Denne beskrivelsen av sykdommen og aldringsprosessen er ærlig og nærmest nådeløs. Romanen ender med mormorens fall og nedverdiggelse, og barnebarnet Jacek blir med dette bevisst

⁸ “Pamiętki to żywe skamieliny minionych zdarzeń, utrwalone w nieśmiertelnej pozie – ludzkie przeżycia, uczucia, pragnienia.” (Ratuszna, 2007)

⁹ “Warstwa metafizyczna powieści (...) staje się najlepiej widoczna w ostatnich rozdziałach powieści, budujących ogromny kontrast między barwna, brawurowo niekiedy opowiadaną anegdotą a opisem schyłku życia bohaterki książki” (Kędzierski, 2007)

verdens skjørhet. Mormorens forgjengelighet blir ensbetydende med verdens og hans egen forgjengelighet. Leseren berøres av det tekstlige spranget mellom livet i sin fulle prakt og livets ubønnhørlige slutt. Men blir alt virkelig borte? Som nevnt tidligere antyder Kędzierski at de siste setningene i romanen vitner om forfatterens forsøk på å fremstille *samtidighet*. Alt eksisterer samtidig, ingenting forsvinner. Fortelleren gir uttrykk for at dette narrative er et forsøk på å vise og kommunisere denne *samtidigheten* gjennom litteraturen. Og mormor Lala blir til en av sine fortellinger: det er gjennom fortellingen og nedskrivningen av denne at hun lever videre, at hun udødeliggjøres (Kędzierski, 2007).

Flere anmeldere forstår selve fortelle-akten som en måte å takle sorgen på, og leser dermed romanen som et terapeutisk forsøk på å venne seg til og forsone seg med døden. Mormorens død er strukket ut i tid og fordrer derfor en tilvenningsprosess som nedskrivningen av fortellingen utgjør en del av. Jacek gir flere ganger uttrykk for at hans fortelling er en ufullstendig, usammenhengende konstruksjon, en søken etter røtter og en innsamling av spor fra fortiden. Det er fortelleren som må lime sammen og styrke det som er i ferd med å gå i oppløsning, det er han som har evnen og makten til å gi liv. Jacek fascineres av fortellingens tilblivelse, av metodene og forutsetningene for fortellingens konstitusjon. Han støter på mange hindringer og legger ikke skjul på det problematiske med å kommunisere med en virkelighet som ligger fjernt fra hans egen samtid (Nowacki, 2006; Wilk, 2007; Holewiński, 2007; Markiewicz, 2007).

For det er nåtiden som er romanens utgangspunkt. "Hovedpunktet i Lalas historie er den nåtidige situasjonen – lidelsen og den kraftløse ventingen på døden. Romanens hovedproblemstilling er i opposisjonen mellom den narrativt gjennomarbeidede fortiden og den smertefulle og prosaiske nåtiden."¹⁰ Øyeblikket der narrasjonen tar til er preget av mormorens lidelse: den eldre kvinnen er derfor taus helt fra *Lalas* begynnelse. Men når fortellingen begynner tas leseren med til en tid uten sykdom og alderdom, en tid da mormoren fortsatt snakker. Likevel ender fortellerens forsøk på å gjenoppvekke fortiden i en motsetning. I det kritiske punktet ender fortellingen igjen i en taushet, handlingen dør ut og litteraturen overvinnes av en umaskert fysiologi. Det eneste som står igjen er bruddstykker, gjenstander som er spredd eller forsvunnet, minner som er i ferd med å bli borte. Gang på

¹⁰ "Kontrapunktem historii Lali jest jej dzisiejsza sytuacja – cierpienie i bezsilne oczekiwanie śmierci. Na opozycji między narracyjnie wypielegnowaną przeszłością a dotkliwą i Nieliteracką terażniejszością zasadza się główny problem powieści." (Browarny, 2007)

gang opplever fortelleren at det er vanskelig å gjengi opplevelsen av en nær persons forfall. Hans personlige erfaring tilsier at det litterære aldri helt klarer å formidle det virkelige *slik det virkelig var*: for ham selv er mormorens død en erfaring som forandrer ham som menneske, men for leseren er den aldri annet enn bare litteratur, det vil si en mangelfull fremstilling som aldri fullstendig kan gjengi det opplevde (Browarny, 2007).

Ratuszna og Darska påpeker også at den fascinerende fortiden kolliderer med forfallet, alderdommen og døden. Det er fortiden som lever, mens nåtiden lukkes mer og mer. Bevegelsen stilner, mormoren blir taus. Alderdommen er en erfaring som forandrer menneskets perspektiv på verden, den er en erfaring som bringer døden nærmere. Idet fortelleren Jacek tar over narrasjonen blir det klart at Lala er i ferd med å dø. Hans fødsel som beskrives på romanens siste side symboliserer et nytt liv uten mormoren, en ny narrasjon der hun skal komme tilbake, slik de døde alltid kom tilbake i hennes fortellinger. Men dette bevarende aspektet utgjør bare en del av fortellerens skriveprosess. Mot slutten av romanen blir det tydelig at opplevelsen av Lalas forfall får ham til å miste distansen til det fortalte (Ratuszna, 2007; Darska, 2006).

I første del av romanen har hans prosjekt vært å gjengi mormorens narrasjon. Fortelleren Jacek har holdt seg i bakgrunnen, hans stemme har bare latt seg høre i korte innledninger, i enkelte digresjoner. I siste halvdel blir disse erstattet med essayistiske refleksjoner som blant annet omhandler skjønnhetens skjørhet og drøfter gjenstandenes skjulte liv. I denne delen av romanen settes tingene i fokus: de som går gjennom et titalls hender, de som selv deltar i og skaper historien. Både Jacek og mormoren er utpregede samlere, begge er svært følsomme for gjenstandenes historie og liv. Tingene er aldri bare bruksting, men bærer i seg fortiden og er merket av menneskene de har tilhørt. Samtidig speiler tapet av gjenstandene den menneskelige skjebne, i den forstand at gjenstandenes ødeleggelse er en forutsigelse av det som skal hende med mennesket. "Alderdommen ødelegger mer og mer, stadig mindre blir bevart. Kroppen overgir seg til glemselens ubarmhjertige kraft, men i kroppens skjørhet varer den iherdige og sterke forbindelsen til fortiden. Som om menneskets kropp sakte ble en gjenstand".¹¹ Alderdommen preges av skjørhet og glemsel, det blir mindre og mindre igjen av fortiden. Likevel er mennesket sterkt

¹¹ "Starość coraz więcej niszczy, coraz mniej ocala, ale w kruchosci ciała, poddającego się bezlitosnej sile zapomnienia, trwa uparte i mocne powiązanie z przeszłością. Jak gdyby ciało człowieka powoli stawalo się przedmiotem" (Ratuszna, 2007)

knyttet til fortiden gjennom sin kropp, for i likhet med gjenstandene bærer også kroppen i seg sporene av det levde liv.

Lala er en roman som handler om det å fortelle, om hvordan en fortelling oppstår og hvordan den dør. Fortelleren forsøker å fange øyeblikket da fortellingen traderes fra mormoren til ham selv, da den private erindringen blir til et vitnesbyrd om tiden som kan bevare stemningen og styrken i det som ugjenkallelig er borte. Det er selve ordene som har evnen til å bevare. Fortellinger redder mennesket fra glemselen, det er bare gjenkallelsen av fortiden som kan gi udødelighet. Takket være fortellingen har fortiden en mulighet til å eksistere i nåtiden, og romanen er slik sett en hyllest til livet og til språket. Den gir en mulighet til å utfordre den trusselen som glemselen utgjør, og bli husket (Ratuszna, 2007; Darska, 2006).

“*Lala* er på den ene siden en fortelling om en verden som er så fjern at den blir magisk, og på den andre siden en tostemt fuge om en døende tid, om foreldete kodekser og anakronistiske normer”, skriver Beczek.¹² Den forteller historien om slutten på en epoke, der mormor Lala symboliserer alt det som er i ferd med å bli borte. Hun impliserer en respekt for tradisjonen, fremstår som et ikon for den foregående epoken, et levende sted for “arkeologisk utgravning” og et “paleontologisk fenomen” som gjør det mulig å undersøke historien på bakgrunn av rester og spor som er bevart i den menneskelige hukommelse og kropp. Fortellerens rekonstruksjon av fortiden er egentlig en leting etter fragmentene av mormorens virkelighet. Erindringen er en innsamling av disse fragmentene, en kolleksjon av de gjenstandene minnene er festet til. Beczek hevder videre at fortelleren ved å gjenta historien prøver å tegne opp konturene av den forsvinnende virkeligheten som blekner mer og mer i Lalas hukommelse. Til en viss grad lykkes han med å vekke døde til live, gi liv til en verden som for lengst er borte. Men samtidig er mormoren bare en skygge av sin tidligere eksistens, en forsteinet skapning som betaler prisen for udødelighet med tapet av livet. Hennes psykofysiske forfall og tiltagende desorientering blir antydnet i oppløsningen av romanens narrasjon, den gjengrodde hagen er et bilde på fortiden som nå bare eksisterer i sinnet til den raskt aldrende kvinnen (Beczek, 2007).

Som jeg har vist etablerer en stor del av anmeldelsene i likhet med min lesning erindring og forgjengelighet som romanens hovedtema. Erindringen er det som kan bevare

¹² “*Lala* to z jednej strony opowieść o świecie tak odległym, że aż magicznym, a z drugiej strony rozpisana na dwa głosy babci i wnuka fuga o umierającym czasie, o przestarzałych kodeksach i nieaktualnych zasadach” (Beczek, 2007)

historier og personer fra glemselen, men samtidig er glemselen hele tiden en høyst reell trussel. Denne trusselen vises tydeligst i beskrivelsene av mormorens hukommelsestap, men også i vanskelighetene fortelleren Jacek har med å veve sammen en narrasjon av bruddstykkene fra mormorens og sin egen erindring. Det er viktig her å understreke at nedskrivningen av denne historien har en terapeutisk virkning, det vil si at Jacek skriver for å bevare en nær person som er i ferd med å forsvinne, men også for å inngi denne personen og hennes verden med udødelighet. Det siste gjør han like mye for å kunne takle sin egen forgjengelighet og frykt for døden.

Noe som også er viktig i denne erindringsprosessen er gjenstandene som omgir mormoren og som Jacek finner eller arver. Gjenstandene bærer i seg spor av det som har vært, fortiden siver nærmest gjennom dem og oppfattes av den lydhøre og følsomme fortelleren. Mot slutten av romanen virker det som om mormoren også ligner en gjenstand: hennes forfall foregripes i gjenstandenes ødeleggelse. På samme måte som gjenstandene bærer hennes kropp i seg spor av et tidligere levd liv. Men dette livet er ikke lenger tydelig og lesbart, og det er fortelleren som må tolke og inngi gjenstandene og den aldrende kvinnen med nye betydninger. Denne prosessen er langvarig og komplisert, og fortelleren er aldri sikker på om han har gjenskapt mormorens fortellinger på en riktig måte, og kanskje viktigere, om han har lyktes med å formidle disse til en leser.

Et annet betydningsfullt moment er samtidigheten. I romanens siste setninger uttrykker fortelleren som nevnt en tro på at alt er til stede samtidig, noe som kan peke på at han føler fortidens virkning i nåtiden; en absolutt og sammensatt nåtid som bærer i seg det forgagne. Det er nåtiden som er romanens utgangspunkt, og fortelleren uttrykker en rekke ganger sine vanskeligheter og den tvilen han opplever i sitt arkeologiske arbeid med å gjenfinne fortiden. Nåtiden er en sorgprosess og en avskjed som er lang og smertefull, og det er sorgen som initierer nedskrivningen av mormorens livshistorie. En del av fortellerens ”mestringsstrategi” er å bekrefte – for seg selv og for sine lesere – at ingenting forsvinner, at fortiden fortsetter å eksistere i nåtiden, at vi fortsetter å ha tilgang til fragmentene av den.

I dette underkapitlet har jeg konsentrert meg om anmeldelsene som fremhever romanen som *et bevarende prosjekt og en mestringsstrategi* som i stor grad styres av fortelleren som bærer samme navn som forfatteren. I det følgende vil jeg gjengi hvordan litteraturkritikken ser på *det selvbiografiske aspektet* i romanen, og i hvilken grad den blir lest som et ledd i et selvframstillingsprosjekt.

3.3 Familiehistorie eller selvbiografi?

Flere anmeldelser fokuserer på romanen som en familiesaga eller en familiehistorie: en samling familieminner, små fortellinger og anekdoter. Ratuszna skriver at fortelleren i *Lala* utviser en følsomhet overfor andres eksistens, ikke bare overfor mormoren, men også de personene hun forteller om. Enkelte mener at dette primært er en historie om Dehnels mormor, en roman forfatteren skriver fordi Helena Bieniecka selv aldri fikk sjansen til å skrive den. Maciej Robert ser dette som en tendens blant polske forfattere: å skrive ned sin familiehistorie er et uttrykk for takknemlighet overfor den nærmeste familie, overfor de menneskene som har spilt viktige roller i deres dannelsesprosess.

En del kritikere leser derimot nedskrivningen av familiehistorien som et forsøk på å plassere seg i en større sammenheng. Med dette avslutter man sin barndom og finner et sted å bevege seg videre fra. Utfra en slik lesning kan *Lala* like mye forstås som en fortelling om å vokse opp og modnes, eller kanskje til og med en dannelsesroman, der fortelleren avdekker kildene til sitt verdenssyn og sin kulturelle bakgrunn. Den viser Dehnels særegne, nostalgiske stil som en naturlig fortsettelse av familietradisjonen. Romanen kan altså leses som en forklaring på forfatterens bånd og lengsel til en annen tid. Samtidig er den en forklaring på hans særegne litterære stil, som kanskje tydeligst kommer til uttrykk i hans lyrikk, men som utvilsomt også er til stede i hans prosa. Denne stilen er blitt kritisert for å være foreldet, overdrevent estetiserende, på grensen til det manieristiske, men blir samtidig rost for å være fengende, full av forbløffende virtuositet og først og fremst, svært uttrykksfull. *Lala* gir en forklaring på denne formen, men spørsmålet er fortsatt hvorvidt forklaringen er sann eller kreert av forfatteren som et ledd i hans selvframstillingsprosjekt.

Flere av anmelderne konstaterer at fortellingen om mormoren glir over i det selvbiografiske, men understreker samtidig at dette er et naturlig resultat av at fortelleren Jacek har bygget sin identitet takket være henne. Han viser altså sin identitet fordi den er en følge av mormorens historie, og ikke fordi fremstillingen av ham selv er det viktigste. Dette er i så fall en selvbiografi som har som formål å minne oss om at vi er de vi er takket være våre foreldre, besteforeldre og oldeforeldre. Det selvbiografiske aspektet ved romanen kan her leses som uttrykk for en oppmerksomhet ovenfor sine røtter og en takknemlighet for sin kulturelle arv (Zdanowicz, 2007; Nowacki, 2006; Robert, 2006; Ratuszna, 2007; Kaczorowski, 2006).

“Kan man fortelle om seg selv ved å fortelle andres historie? Hvis man i det hele tatt kan fortelle, så er det nettopp slik. For ingen blir til helt av seg selv.”¹³ Marta Kaźmierska understreker at dette er en roman om tilblivelse. Fortelleren er svært bevisst sitt sammensatte jeg, og gir klart uttrykk for at kilden til hver av hans fortellinger – selvbiografiske eller ikke – er hans mormor Helena. Ratuszna skriver at Jacek skaper en illusjon av selvbiografi, men samtidig spør han: Hva kan vi egentlig vite om oss selv? Lalas fragmenterte fortellinger viser verdien i røtter og tradisjon, romanen hevder at det er gjennom disse at vi kan få en dypere forståelse av oss selv og finne mening med våre liv. Fortiden til våre nærmeste er også vår egen fortid, den gjelder vårt utgangspunkt og våre begynnelser. Jacek leter i fortiden etter svar som gjelder ham selv: han blir kjent med seg selv gjennom mormorens narrasjon og gjennom relasjonen til henne, gjennom interaksjonen med den gamle kvinnen i hennes hverdag (Ratuszna, 2007).

Mormor fremstår som en levende legende, både for tilhørerne av Jaceks fortellinger og for leserne av romanen. Det selvbiografiske kommer mer og mer til syne mot slutten av *Lala*, og det er vanskelig å bestemme hvem som er den egentlige fortelleren. I romanens første del er det Helena Bieniecka som synes å styre fortellingen og gjenskape en virkelighet som har blitt ødelagt. I den andre delen virker det som om fortelleren spiller en vel så viktig rolle, og romanen glir over i et forsøk på å forholde seg til sin egen historie og fortid (Holewiński, 2007). De to narrative lagene utfyller hverandre mer og mer, noe som er forståelig med tanke på at Lalas narrasjon på mange måter bygger opp under Jaceks identitet. “Mormoren blir et orienteringspunkt, hun hjelper sitt barnebarn, overbeviser, sier ting gang på gang, for at fortelleren uten vanskeligheter skal finne sin plass i generasjonsrekken.”¹⁴ Takket være Lalas erindring har Jacek blitt kjent med fundamentene som han kan bygge sitt kunstneriske bilde på. Forfatteren ordner sin egen barndom gjennom mormorens historie, og er slik en av de få unge forfattere som ikke snakker direkte om den tapte barndom. Idet fortellingen avsluttes er virkeligheten ordnet, fortelleren har funnet sin identitet som forfatter og er klar til å konstruere nye verdener (Beczek, 2007).

Cuber og Kędzierski påpeker at de fleste unge forfattere skriver om seg selv i sine første romaner. Dehnel prøver å unngå dette ved å skrive om Helena Bieniecka, men

¹³ “Czy można opowiadać siebie przez historie innych? Jeśli w ogóle można, to tylko tak. Bo przecież nikt nie staje się sam.” (Kaźmierska, 2006)

¹⁴ “Babcia staje się punktem orientacyjnym, pomaga wnukowi, przekonuje, po raz kolejny mówi to samo, by narrator bez trudu odnalazł swe miejsce w pokoleniowym pochodzie.” (Beczek, 2007)

spørsmålet er om han kan lykkes. Fortelleren utgir seg for å være “fortellingens tjener”, kaller sin historie for “sitert” og stoler på at han kan gjenoppvekke fortiden gjennom å sitere sin mormor. Men hvis Lala virkelig er hovedpersonen i romanen, hvorfor avsluttes den da med Jaceks fødsel? Kan det tenkes at det er denne fødselen som er forklaringen på hvorfor fortellingen nedskrives, at hele romanen bare tilsynelatende har handlet om mormoren og familiehistorien, og at den egentlig er en selvbiografi? I så fall er det viktig å påpeke at fortelleren i disse siste setningene også vektlegger sin ærlighet på en måte som gjør at leseren begynner å tvile på om noe av det han hittil har lest har vært sant. Det dannes med dette en usikkerhet, der romanens fiktive aspekt synes å være sterkest (Cuber, 2006; Kędzierski, 2007).

For å kort oppsummere dette underkapittelet: et moment som også blir vektlagt i resepsjonen er romanens selvbiografiske aspekt. Det hersker tvil om hvorvidt Dehnel har skrevet denne romanen for å bevare sin mormor og sin familiehistorie fra glemselen, eller om nedskrivningen er et ledd i et selvframstillingsprosjekt. Flere anmeldere leser det selvbiografiske som en naturlig følge av at fortellerens identitet i stor grad er formet av hans nære relasjon til mormoren, som på mange måter var ansvarlig for hans oppdragelse. Impulsen til å fortelle sin historie gjennom å fortelle om andre er kanskje ikke så merkelig, da vår eksistens er tett sammenvevd med våre røtter. Et menneske må med andre ord forholde seg til sin familiehistorie og fortid i sin søken etter et utgangspunkt og svar på spørsmålet om hvem vi er.

3.4 “Why weren’t you born with an income?”

Jacek Dehnel har mange kritikere som er nokså skeptiske til hans tekster og offentlige fremtoning. Artur Górski kritiserer ham for å referere til kanoniserte forfattere som Proust for å plassere sin roman i en tradisjon der det skjer lite når det kommer til handling, men mye på det intellektuelle plan. Dette er karakteristisk for den “bedre” verden som Dehnel gjerne vil være en del av. Det er den hans mormor tilhører: det er derfor det blir så viktig å skrive ned hennes historie, og ikke minst derfor det er så viktig at noen leser den. Men han lykkes ikke helt med å gjengi familiehistorien; fortellingen er kaotisk og det er vanskelig å følge alle forbindelsene under lesningen. Narrasjonen er fragmentert, til tider rotete, og leseren blir desorientert i teksten på grunn av den overdrevne ornamentikken. Flere enn Górski mener at språket er bedre enn innholdet, at beskrivelsene preges av sentimentalitet og til tider

nostalgisk banalitet, og at det er noe sjelløst over alle digresjonene, refleksjonene og det dekorative språket. Dessuten preges romanen av en merkelig kompositorisk vakling. De siste tretti sidene minner om en reportasje, som om forfatteren ikke helt visste hvordan han skulle avslutte det han har begynt (Holewiński, 2007; Pilarz, 2007; Browarny, 2007; Cuber, 2006; Górski, 2006).

Ratuszna hevder at Lala ikke oppleves som en ekte person, men snarere som en romanfigur. Leseren har vanskelig for å tro på hennes historier, følelsen av det fiktive blir veldig sterk og påtrengende. Historisk vanskelige temaer er kun skisserte eller fullstendig utelatte, og det gis heller ikke en realistisk beskrivelse av aldringsprosessen. Lala merkes ikke av aldring, akkurat som hennes liv ikke har blitt merket av historien. Romanen er en autentisk fremstilling av opplevelsen av tap, men denne autensiteten er fraværende ellers (Ratuszna, 2007). Górski slutter seg til denne oppfatningen: "Personene er likevel så unaturlige at de passer bedre til en teater dell'arte konvensjon enn i en tekst som har pretensjoner om å være psykologisk."¹⁵ Beczek på sin side forklarer dette med at leseren er beskyttet fordi han eller hun konstant beveger seg i en verden som skapes av mormorens narrasjon, og som er nokså isolert fra virkeligheten utenfor (Beczek, 2007).

Dette er en roman om Lalas tilhører som får sin identitet gjennom mormorens historier, og slik er den en forklaring på hans valg av en nostalgisk, arkaisk og gammelmodig stil. Men er dette valget en demonstrasjon? Górski mener at man bør betrakte romanen som en idédeklarasjon og ikke som en fullverdig roman, mens Jan Kapela beskylder Dehnel for å være konservativ og tradisjonalistisk. Ved å velge fortiden og forsøke å bevare en fortidig orden bestemmer han seg for å demonstrativt snu ryggen til sin samtid. Dette tolkes som en redsel for virkeligheten og fører til at hans tekster mangler realisme (Kapela, 2007).

"Why weren't you born with an income?" Med dette sitatet av Ruth Morse begynner Eliza Szybowicz sin kritikk av Jacek Dehnel i det politiske tidsskriftet *Krytyka Polityczna*. Denne artikkelen er en lang og inngående kritikk av romanen og forfatteren, og den er spesielt interessant fordi Dehnel her beskyldes for å være uetisk og umoralsk, og fordi den har provosert frem to svar: fra forlags- og tidskriftredaktøren Paweł Dunin-Wąsowicz, og fra forfatteren selv. Szybowicz skriver om Dehnels prosa og om romanens resepsjon, og ett av hennes prosjekter er å analysere årsakene til *Lalas* popularitet.

¹⁵ "Postacie są jednak tak nienaturalne, że bardziej pasują do konwencji teatru dell'arte niż powieści mającej pretensje do bycia psychologiczną." (Górski, 2006)

Innledningsvis hevder hun at Dehnel har gunstige kontakter, forbindelser og bekjentskaper. Han hører til de få som representerer salongene fra *belle époque*, og er en direkte arvtaker av den europeiske kulturen som ser seg selv som en representant for alt som ble tilintetgjort av de to store krigene. Szybowski kritiserer ham for å fortelle det 20-århundrets historie som om ingenting har forandret seg og anklager romanen for å ha en lett, nonchalant tone som stammer fra en uvitenhet som er en følge av å komme fra de høyere sfærer og være “født med en inntekt” (Szybowski 2008:136). Videre skriver hun at fortellingen han skal formidle har et for alvorlig tema til å lage anekdoter av, og beskylder ham for å ikke forstå historiene han forteller. Han prøver å gjenta mormorens fortellinger riktig og sannferdig, men nettopp gjentagelsen gjør at de ikke lenger er de samme: “Gjentagelsen gir dem en ny ramme, den som gjentar forandrer deres mening, tillegger betydninger, skriver alt på nytt som sin individuelle genealogi, som selvfølgelig blir til en selvbiografi”.¹⁶ Hele romanen er dermed en selvbiografi skrevet fra et “eksklusivt” perspektiv, Dehnel drar nytte av en behagelig posisjon “bak mormorens rygg” og kreerer seg selv som en anakronistisk forfatter. Han ønsker å være en gjest fra en annen epoke, en forfinet dandy som kan fordype seg i sin nostalgiske, forenklete oppfatning av det tapte Europa. Szybowski mener at det særlig er hans fremstilling av Europa som et finurlig skrin som kompromitterer hele romanen, da denne metaforen er en pastisj på seg selv (Szybowski 2008:137).

Romanens nostalgi er dermed et resultat av forfatterens følelse av overlegenhet som skyldes hans tilhørighet til en stor fortid og denne fortidens høykultur. Han vil presentere sin oppfatning av det forgagne som universell, noe som ikke er mulig uten “en skandaløs idealisering” av fortiden. Szybowski hevder at både Dehnel, hans mormor og hans kritikere idealiserer fortiden, og at dette er en av årsakene til hans popularitet, til at han har fått stort sett gode kritikker og mottatt en prestisjetung pris. Romanen spiller hele tiden på kontrasten mellom de to aristokratiske fortellerne og mellom vanlige folk, og forfatteren prøver med dette å vise hvor spesiell hans mormor var, og hvor spesiell hans familie og dermed han selv er. Det faktum at leseren ikke merker forfatterens overlegenhet og i stedet identifiserer seg med Jacek forklarer hun med at den polske offentlige diskurs gjør mye for å opprettholde en

¹⁶ “Repetycja nadaje im nową ramę, repetent zmienia ich wymowę, dodaje znaczeń, pisze na nowo jako swoją indywidualną genealogię, która staje się oczywiście autobiografią” (Szybowski 2008:137)

kollektiv hukommelse som verdsetter adelighet og ser klasseskille som uproblematisk. Dehnel scorer rett og slett på sin aristokratiske herkomst (Szybowski 2008:138).

Deretter kritiserer hun ham for å ikke fremstille de av lavere rang i samfunnet med sannferdighet. Den polske litteraturen trenger saklige familiesagaer, fortellinger der ingenting blir utelatt og ingenting blir sublimert, uten nostalgi, med forståelse for det man skriver om. Etter Szybowskys mening unngår Dehnel de vanskelige temaene, og derfor kan aldri hans roman formidle noe viktig. Han er en konservatist som tror på at kulturen er en klok gjentakelse, han er født til en ferdig verdensorden som han aksepterer uten å spørre. Så han aksepterer og gjentar, og resultatet blir en samling av språklige klisjeer, bilder og anekdoter. Fortellerens utsagn om at “historien siver gjennom gjenstandene” vitner om at han tar til seg denne historien uten å reflektere over den, og kritikeren er opprørt over beskrivelsen av signetringen som gir ham hans adelige identitet. Kulturen som forfatteren vil gjenta minner om et lagringssted som er fullt av brukte sitater, rekvisitter og kostymer. Disse blir brukt som tegn på en stor fortid, en fortid som Szybowski mener er tom. Dehnel misbruker tradisjonen for å “konstruere attraktive popmodernistiske dekorasjoner som skaper et rom som ikke har en reell forankring, verken i tid eller sted”.¹⁷ Han er det siste (svake) leddet i den modernistiske estetismen, som lett hopper over de vanskeligste temaene og som skriver taktløst, tomt og egoistisk. Hun avslutter med å hevde at Dehnel og de som har latt seg begeistre av *Lala* bare later som de er interessert i Polens historiske fortid. Mottagelsen av romanen viser at det i dagens Polen er veldig lett å fremkalle illusjonen om at man er interessert i den sanne historien (Szybowski 2008:139-147).

Denne artikkelen har fått to svar: det ene fra Dehnel selv, det andre fra Paweł Dunin-Wąsowicz i litteraturmagasinet *Lampa*.¹⁸ Sistnevnte påpeker helt riktig i sin kommentar at tidsskriftet *Krytyka Polityczna* er svært venstrevridd og veldig avhengig av å ha en klart definert opposisjon. Szybowskys utsagn om at Dehnel har kontakter, forbindelser og bekjenskaper representerer et syn som et sunt polsk samfunn burde kjempe imot. Szybowski kritiserer forfatteren som person og anklager ham for å ha et ytre som demonstrerer hans tilhørighet og identifikasjon med en høyere klasse. Dunin-Wąsowicz skriver at han er klar over at man i det tjuetførste århundrets massekultur selger bøker på grunn av forfatteren, og at

¹⁷ “(...) montuje z niej atrakcyjne popmodernistyczne dekoracje, które tworzą czasoprzestrzeń nigdy i nigdzie niezakotwiczoną” (Szybowski 2008:146)

¹⁸ Paweł Dunin-Wąsowicz: litteraturkritiker, forlagsredaktør i *Lampa* og *Iskra Boża*, redaktør i *Lampa*.

Dehnel med sin *Lala* er et av mange eksempler på dette. Likevel har han ingen forståelse for at man kan kritisere en tekst på bakgrunn av en særegen klesstil og tilhørighet til en klasse. Han avslutter med å kommentere hennes krav om ærlige familiesagaer og påpeker at det er ingenting som hindrer Dehnels kritikere i å sette i gang med å skrive nettopp slike ærlige familiehistorier (Dunin-Wąsowicz, 2008).

Dehnel offentliggjorde sin respons på forumet til det litterære nettstedet *Nieszuflada*, der flere polske samtidsforfattere publiserer sine tekster og innlegg, og der han selv også har publisert sin lyrikk. Hans svar kom som en reaksjon på en rekke oppfordringer og mer og mindre seriøse kommentarer til Szybowniczs artikkel på dette nettstedet. Han begynner med å hevde at Szybownicz tar grunnleggende feil når hun betrakter hans roman som historisk. Personene i *Lala* er ikke historikere, deres meninger pretenderer ikke til å være historiske sannheter, men er rett og slett synspunkter til mennesker som ser verden fra sitt eget, begrensede, ofte feilaktige perspektiv. Han bruker begrepet “oral history”¹⁹, og skriver at denne typen historieskriving er subjektiv og uhelhetlig. Dette er historien slik den blir erindret av én person, med alle vanskene og fordreiningene en slik prosess innebærer.

Deretter hevder han at Szybownicz ikke har forstått at romanen fremfor alt handler om sykdom, død og forgjengelighet. Den undersøker hvordan et menneskes død også innebærer tapet av dette menneskes historier, meninger, overbevisninger, myter som er konstruert gjennom et helt liv, store sannheter og små løgner. Den handler om hvordan sykdom endrer relasjoner mellom familiemedlemmer, om omsorg, følsomhet og mestringen av sin og noen andres forfall. I følge Dehnel er *Lala* ingen biografi, men en nedskrivning av hukommelsesstatusen slik den kommer til uttrykk hos en bestemt generasjon og i en bestemt samfunnsgruppe. Denne statusen formidles av én av denne klassens representanter. Alle grupper forholder seg til og opererer med en særegen erindring, som i mange tilfeller er mytologisert. Szybownicz beskylder forfatteren for å ikke forakte sin klasse og dens gjenkjennelsestegn, noe han ser som et krav om ideologisk riktig og politisk korrekt litteratur. Her mener Dehnel, i likhet med Dunin-Wąsowicz, at store deler av artikkelen er et angrep på hans familie og hans person. Han fremstilles som den typiske onde representanten for bourgeoisiet som bygger sin karriere med sine forbindelser i ryggen. Han skriver at han riktignok føler seg som en

¹⁹ “oral history” kan defineres som nedskrivning, bevaring og tolkning av historisk informasjon som er basert på den talendes personlige opplevelser og meninger, og som derfor ofte har begrenset pålitelighet.

arvtaker av den store europeiske kulturen og fortiden, men betoner at vi alle er slike arvinger. Derfor kan det å bli født inn i en bestemt kultur aldri være en forbrytelse.

Som svar på Szybowiczs anklage om å skrive “som om ingenting har forandret seg”, hevder han at romanen legger stor vekt på nettopp forandringen: forandring som følge av skjebnen og historien, endringer i språket som skyldes sykdom og alderdom, forandringen av språket som inntreffer under en dannelses- og modningsprosess. I en forlengelse av dette kommenterer han kritikken av hans bilde av Europa som et skrin, og skriver at denne passasjen faktisk er en pastisj, nærmere bestemt pastisjen på ett overfølsomt barns uttrykksmåte. Romanens stilblanding skal gjenspeile forfallet som rammer mormoren, men også utviklingen i barnebarnet Jacek. Teksten er dermed ikke nødvendigvis et uttrykk for en fortellers synspunkter, men en sammenblanding av stiler og stemmer som skal uttrykke en flertydighet og en utvikling som skjer med romanens to fortellere (Dehnel, 2008).

Som denne gjennomgangen viser: forfatteren mener at Szybowicz har et altfor snevert fokus i sin lesning av romanen, og at hun derfor utelater mange av dens motiver og prosjekter. Kritikerens problematisering av sannhetsgehalten synes å stamme fra hennes oppfatning av *Lala* som historieskriving, og ikke som litteratur og dermed fiksjon. Gjentatte ganger blander hun sammen forfatteren med fortelleren, og hun kritiserer Dehnels klesstil og offentlige fremtoning i like stor grad som hun bedømmer momenter i hans tekst.

3.5 Fiksjonalisering og terapi

Enkelte kritikere påpeker at *Lala* på mange måter er en deklarasjon av et verdenssyn, en forklaring på en levemåte som er sterkt inspirert og påvirket av epoken Helena Bieniecka levde i. Men er dannelsesprosessen som beskrevet av fortelleren en troverdig og god forklaring på hans egen stil og valg av tema, eller beskriver han simpelthen prosessen for å uttrykke sin særegenhet som et resultat av tilhørigheten til et mer elitistisk sjikt i samfunnet? Szybowicz er overbevist om det siste, og mener at det er nettopp denne tilhørigheten som er svaret på Dehnels popularitet. Hun leser romanen som et tegn på hans overlegenhet og arroganse, og ser selvkreasjonen som *Lalas* viktigste prosjekt. Det er altså det fiktive og det usanne aspektet som blir kritisert, og Dehnel selv beskyldes for å fremstille fortiden på en måte som er nostalgisk, med en rekke utelatelser og en unødvendig sublimering.

I sitt svar på denne kritikken påpeker Dehnel det problematiske med å lese fiksjon som historie, og jeg er enig med hans standpunkt når det gjelder dette. I *Lala* virker det som

om det er viktig for fortelleren å ikke bare gjengi hvordan mormoren fortalte, men også *hva* hun har fortalt ham. I store deler av romanen er det dessuten hun som har fortellerstemmen, ofte er uttalelsene og konklusjonene utelukkende hennes. Dermed er det nærliggende å tro at også innholdet og meningen ved et utsagn stammer fra henne, og at denne meningen er sterkt subjektiv, uhelhetlig og begrenset.

Szybowniczs anklage om å være historisk korrekt er ganske problematisk når det gjelder litteratur. Det er ikke alltid nødvendig å fortelle ting direkte for å formidle noe, og det at noe forblir usagt betyr ikke nødvendigvis at det ikke fant sted. Jeg mener at romanen i stor grad er et forsøk på å gjengi mormorens fortellestil, og at det er viktig å huske at hun fortalte disse tingene til sitt barnebarn. Narrasjonen tok til da han var en liten gutt og fortsatte gjennom hele oppveksten, som en del av en oppdragelse. Det kan godt tenkes at Helena Bieniecka hadde svært gode grunner til å utelate og omdanne enkelte momenter i sin fortelling. Kanskje er det hun som forenkler og glorifiserer bildet av et Europa og en epoke som er i ferd med å forsvinne? Kanskje er hennes målsetning å tradere det beste denne verden hadde å by på til sitt barnebarn? Hennes fortelling er fortellingen til en aldrende kvinne, som forteller akkurat slik hun måtte ønske. Man kan heller ikke se helt bort fra den didaktiske dimensjonen i hennes narrasjon: hun er opptatt av å vise sitt barnebarn forskjellen mellom rett og galt, og gjør dette på en til tider kategorisk, overtydelig måte.

Evnen til å fiksjonalisere er ofte en forutsetning for å skape en god fortelling, og det er naivt å tro at mormoren og Jacek ikke benytter seg av denne evnen. Det selvbiografiske har alltid et element av det fiktive, og jeg mener at det er mer fruktbart å fokusere på erkjennelsen av umuligheten av å formidle noe sant og riktig, men samtidig viljen og trangen til å fortsette å forsøke. Det er ingen tvil om at romanen er fiksjon, og den har heller aldri gitt seg ut for å være noe annet. Erindringen er forskjøvet, og fortelleren synes å være klar over vanskelighetene med å fortelle eller nedskrive en erfaring på en måte som gjør den tilgjengelig for andre. Men like fullt: gjentatte ganger uttrykker han ønsket og viljen til å formidle en erfaring han hadde som barn, en individuell, unik erfaring av en mormor som fortalte uttallige historier, som med dette åpnet en fortid som gradvis også ble hans. Han vil vise hvordan han oppfattet verden som barn, og hvordan dette gradvis forandret seg. Samtidig vil han bevare sin mormor: med alle hennes meninger, overbevisninger og fordommer, med alle hennes store sannheter og små løgner. Narrasjonen som skapes som følge av dette er sammensatt og vanskelig å tolke på en enhetlig måte.

Ett av romanens prosjekter er å beskrive endringen som skjer med fortellerens mormor som følge av hennes sykdom og aldring. Beskrivelsen er en måte å takle sorg på. Denne sorgen er en erfaring som er helt reell og de fleste kritikere er enige om at den fremstilles på en autentisk måte. I stedet for å lese romanen som et ideologisk manifest vil jeg argumentere for den som et uttrykk for en personlig opplevelse som forfatteren klarer å mestre gjennom litteraturen. Men det at han mestrer opplevelsen betyr på ingen måte at han forteller en sann historie, eller at han lykkes med formidlingen av erindring og erfaring. Slik jeg ser det kommer likevel dette forsøket tydeligere til uttrykk i romanen enn selvscenestettelsesaspektet. Her er det også viktig å slå fast at det ikke nødvendigvis er noe falskt over selvet han kreerer. Dehnel har hatt en annen barndom enn den gjennomsnittlige polakk; han er utvilsomt et produkt av den bakgrunnen han lar leseren få kjennskap til gjennom *Lala*. Hans fremtoning, samt valg av litterær stil og tema, stemmer godt med oppveksten og dannelsen han beskriver i romanen, og det er slett ikke sikkert at noen av disse tingene er påtatt.

Kritikken av Dehnel antyder at han vender ryggen til sin samtid, og den påpeker det farlige ved tradisjonen, samt i akseptasjonen av en vedvarende orden. Dehnel blir beskyldt for en nostalgi som fjerner hans tema fra samtiden og som gjør at romanen ikke er viktig. Det er også flere som påpeker motsetningen mellom fortellerens tro på formidlingen og hans valg av å skrive om en fjern tid og verden. Men er ikke denne kritikken også et krav om å skrive slik man *burde* skrive i dagens Polen for å oppfylle sin rolle i det politiske liv? Må man ha en politisk overbevisning for å skrive, må man være politisk korrekt for å være en god forfatter?

Fortelleren i *Lala* er et menneske som lever i vår tid. Han opplever tapet av en nær person og prøver å forholde seg til tapet og sorgen som gjelder mormorens død og sin egen forgjengelighet. Jeg mener likevel at fortelleren Jacek har mange av trekkene til en benjaminsk tilhører: han er en som lar fortellerens tale utgjøre en helt synlig og tydelig påvirkning i sitt liv. Og da er det kanskje ikke så merkelig at han er overbevist om at hans egen fortelling kan gjøre inntrykk på og forandre hans tilhørere/lesere, og at han føler en trang til å forsøke å gjenta mormorens fortellergjerning. Han vet at det er mulig fordi han har opplevd det selv. I *Lala* blir forfatteren Jacek derfor til en forteller av den tradisjonelle sorten, men dette må ses som en følge av at han overtar fortellingen til sin mormor, som nettopp er en slik forteller. Dermed er ikke fortellestilen en naturlig impuls som kommer fra ham selv. Han er i romanen en (post)moderne forfatter som erkjenner at en slik tradisjonell formidling av erfaring ikke lenger er mulig, men han bruker den likevel bevisst for å takle

sorg og død. Romanen kan således leses som et svar på savnet og nostalgien som blir vekket av å erkjenne fortiden som tapt. Jacek velger å skrive for å fylle tomheten, for å skrive igjen bruddene og sprekke. Han tror på muligheten til å lime sammen og reparere gjennom skriften, og med dette få tilbake både fortiden og sin mormor.

4. Intensjon, ansvar og skaperakt

4.1 Den selvbiografiske pakt

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på identitetsdannelsen og det selvbiografiske i *Lala*. Jeg er særlig interessert i hvilken grad disse to påvirker romanen som helhet, og hvilke følger de får for erindringen. For å gjøre dette har jeg støttet meg til fire teoretikere som alle er opptatt av selvbiografi, og som setter den i sammenheng med kommunikasjon, erindring og identitet.

I boken *On autobiography* befatter Philippe Lejeune seg med selvbiografi som genre og diskurs. I det første kapittelet “The Autobiographical Pact” anerkjenner han selvbiografien som en kompleks og ustabil kategori, men mener at den likevel kan defineres som genre. Han foreslår deretter å definere selvbiografi som: “the retrospective prose narrative that someone writes concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (Lejeune 1989:14). Men videre spør han hvordan man skal etablere forskjellen mellom selvbiografi og en selvbiografisk roman, og kanskje viktigere, hva som egentlig er forskjellen mellom selvbiografi og fiksjon. Lejeune løser dette ved å operere med begrepet “den selvbiografiske pakt”. Denne pakt er en form for *kontrakt* mellom forfatteren og leseren, der forfatteren forplikter seg til å gjøre et ærlig forsøk på forstå sitt eget liv og formidle dette i en tekst. Det dreier seg altså om en intensjon fra forfatterens side, en intensjon som klart kommer til uttrykk i teksten og som påvirker leseren og lesningen. Og som jeg litt senere skal vise: denne intensjonen er til stede i Dehnel's *Lala*, men bare til en viss grad.

Paul John Eakin skriver i forordet til *On Autobiography* at Lejeune betrakter tekster som selvbiografiske dersom forfatterens intensjon kommer til uttrykk gjennom et identitetsforhold mellom forfatteren, fortelleren og protagonisten (Lejeune 1989:ix). Denne bekjennelsen av identitet er det grunnleggende i oppfatningen av selvbiografi som referensiell kunst. Samtidig skaper dette en rekke problemer, blant annet fordi det er vanskelig å bestemme hvordan fortellerens og protagonistens identitet kommer til uttrykk *i teksten*, og fordi det kan være vanskelig å se forskjell på identitet og likhet. Lejeune skriver at identiteten vanligvis kommer til uttrykk ved gjentatt bruk av første person: personen som

sier “jeg” identifiseres med den som handler eller med den som det hender noe med. Likevel er dette langt fra uproblematisk: hva med et sitat som er en diskurs innenfor en diskurs, og hvordan kan man avgjøre hvorvidt førstepersonen er en rolle? (Lejeune 1989:5-9). Lejeune løser problemet med å hevde at det er forfatterens virkelige navn (*the proper name*) som må deles av forfatteren, fortelleren og protagonisten. Han mener altså at det virkelige navnet har den mest bestemmende rollen i avgjørelsen av det referensielle aspektet i selvbiografi, og at det er i kraft av dette navnet personen og diskursen forenes:

The entire existence of the person we call the *author* is summed up by this name: the only mark in the text of an unquestionable world-beyond-the-text, referring to a real person, which requires that we thus attribute to him, in the final analysis, the responsibility for the production of the whole written text. (Lejeune 1989:11)

Forfatteren og fortelleren er altså forbundet gjennom et identitetsforhold, og med dette er personen og utsagnet forbundet gjennom en sosial konvensjon. Dette gjør at forfatteren må ta ansvar for det han skriver, som menneske og ikke bare som kunstner: “The author is defined as simultaneously a socially responsible real person and the producer of a discourse.” (Lejeune 1989:11). Dette er betydningsfullt med tanke på påstandene til en del av Dehnels kritikere, og i særlig grad Eliza Szybowicz, som langt på vei holder ham ansvarlig for hans tekst som om den ikke var litteratur.

Eakin skriver i sitt forord til *On Autobiography* at Lejeune baserer resten av sin selvbiografipoetikk på analysen av kontrakten forfatteren foreslår for sin leser: en kontrakt som kan være både eksplisitt og implisitt. Denne virker bestemmende for lesningen og skaper effektene som gjør at vi kan oppfatte teksten som selvbiografi. Det er altså et fokus på leseren og lesemåten, og ikke nødvendigvis på sannhetsaspektet i det selvbiografiske (Lejeune 1989:xi). For ærlighet og sannhet er problematisk i selvbiografi, slik det er i all kunst som insisterer på sin referensialitet. Lejeune mener at selvbiografi er fiksjon som er skrevet under spesielle omstendigheter, men på grunn av sin forankring i referensielle fakta beholder den sin status som en særegen genre og beveger seg ikke helt over i fiksjonen. “As opposed to all forms of fiction, biography and autobiography are *referential* texts: exactly like scientific or historical discourse, they claim to provide information about a ‘reality’ exterior to the text.” (Lejeune 1989:22). Men det er viktig å forstå at selv om det selvbiografiske momentet etablerer en mye sterkere relasjon med verden utenfor teksten, så dreier det seg her ikke nødvendigvis om sannhet.

I bokens sjette kapittel “The Autobiographical Pact (bis)” ønsker Lejeune å nylese og korrigere en del av påstandene i sin første tekst. Han begynner med å utvide definisjonen av det selvbiografiske, og hevder at den både kan være fiksjon og en form for kommunikasjon:

But, *largo sensu*, ‘autobiography’ can also designate any text in which the author *seems* to express his life or his feelings, whatever the form of the text, whatever the contract proposed by the author. (...) autobiography is any text governed by the autobiographical pact, in which an author proposes to the reader a discourse on the self, but also a particular realization of that discourse, one in which the question ‘who am I’ is answered by a narrative that tells ‘how I became who I am’. (Lejeune 1989:124)

Deretter vender han tilbake til et spørsmål han stilte i det første kapittelet og skriver at det på tekstnivå ikke er noen forskjell mellom selvbiografi og en selvbiografisk roman. Det er snarere elementene som er “at the edge of the text” som utgjør forskjellen, og disse er det virkelige navnet og kontrakten (Lejeune 1989:127). Det selvbiografiske finnes i mange slags tekster, og det man i stedet må se etter er den selvbiografiske holdning, altså måten forfatteren velger å uttrykke seg på. Nærmere bestemt: den selvbiografiske diskursen kjennetegnes av at forfatteren erklærer sin selvbiografiske intensjon. Denne erklæringen kalles “den selvbiografiske pakt” og gjør at leseren godkjenner at teksten har en referensiell funksjon og henviser til hendelser som ikke er fiktive.

Lejeune er også av den oppfatning at genren er i forandring, at den ikke er entydig og lukket: “And who can say, for every era and for every class of readers, where transparency and probability come to a stop, and where fiction begins?”. Han fortsetter med å understreke selvbiografiens karakteristiske sammenblanding av fiksjon og sannhet: “the paradox of the literary autobiography, its essential double game, is to pretend to be at the same time a truthful discourse and a work of art”. Denne spenningen mellom referensiell gjennomsiktighet og estetisk streben ser han som det sentrale i selvbiografien, og han betoner skriften som en sperre og en hindring, en ekstra vegg som innføres mellom det som virkelig hendte og det som kan fremstilles språklig.

Deretter understreker han: “How can we think that in autobiography it is the lived life that produces the text, when it is the text that produces the life!”. Lejeune er fullt klar over usikkerheten og uvissheten angående språkets sannhetsaspekt og gjennomsiktighet i selvbiografien, men han velger å fortsette å lese *som om han ikke visste bedre*. “Telling the truth about the self, constituting the self as a complete subject – it is a fantasy. In spite of the fact that autobiography is impossible, this in no way prevents it from existing.” (Lejeune

1989:128-131). Den selvbiografiske teksten henviser til en virkelighet slik den har blitt *husket* av forfatteren, og er dermed uttrykk for en sannhet som forfatteren aksepterer, samt ønsker å dele med sine lesere. Altså er det her teksten som gis forrang, men Lejeune påpeker likevel at han fortsetter å lese som om han ikke var klar over det usikre ved selvbiografiens forhold til sannhet. Slik understreker han verdien av den selvbiografiske diskurs, og gir samtidig uttrykk for at han ikke ser selvbiografiens tvilsomme sannhetsaspekt som hindring i å lese og skrive selvbiografisk. Lejeune ser altså en verdi i selvbiografien som ikke står i forhold til dens nærhet til sannhet og virkelighet, og her nærmer han seg både James Olneys og Paul John Eakins syn som jeg skal gå inn på litt senere i kapittelet. Dette synet kommer også til uttrykk hos *Lalas* primærforteller, som insisterer på å fortelle sin historie på en måte som fungerer for ham.

4.2 Fastholdelse og ødeleggelse

Paul de Man bruker blant annet Lejeunes tekst som utgangspunkt for sin argumentasjon i “Autobiography as De-Facement”. I denne artikkelen skriver de Man at det ikke finnes en genrebeskrivelse av selvbiografien. Han problematiserer den teoretiske tilnærmingen til genren og begrunner dette med at selvbiografien plasserer seg utenfor litterære estetiske verdier. Dessuten er selvbiografien vanskelig å bestemme som genre ettersom hvert enkeltverk kan sees som et unntak eller et grensetilfelle. I følge de Man er skillet som settes mellom det selvbiografiske og det fiktive – der det hevdes at selvbiografien har et mer avhengig og ensidig referanseforhold til en reell virkelighet enn det fiksjonstekster har – også problematisk. Dette enkle referanseforholdet til virkeligheten blir begrunnet gjennom den eksplisitte forbindelsen av det litterære subjektet med forfatterens navn, i motsetning til subjektet i skjønnlitteraturen forøvrig som har en løsere og mindre insisterende forbindelse til dette navnet.

De Man er skeptisk til dette synet på selvbiografiens referensialitet. Han spør om det virkelig er slik at selvbiografien har et avhengighetsforhold til sine referenter og om det nødvendigvis er slik at det selvbiografiske verket er en konsekvens av hendelser i et liv. For de Man er det like mye selvbiografiens tekniske krav og dens form som er bestemmende for det livet og de hendelser det faktisk skrives om. I forlengelsen av dette fremstiller han mimesis som en språklig figur og spør hvorvidt referenten bestemmer figuren eller omvendt (de Man 1984:69).

De Man ser altså fremstillingsmåten i den selvbiografiske fortellingen som en manifestasjon av en bestemt språklig struktur: det selvbiografiske er en figur, en lese måte eller forståelses måte som anvendes på teksten – en lesning og en forståelse som alltid er åpen og som forekommer i alle tekster. “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.” (de Man 1984:70). Det selvbiografiske blir for de Man et resultat av de to subjektene som gjensidig erstatter og bestemmer hverandre: forfattersubjektet og det litterære subjektet. Denne strukturen er til stede i alle tekster som hevdes å ha en forfatter, men er gjort eksplisitt i selvbiografien. I samme vending som de Man poengterer at det selvbiografiske finnes i alle tekster, påpeker han at ingen tekster faktisk er, og kan heller ikke være, selvbiografiske. Det selvbiografiske preges av en iboende ustabilitet som bryter sin egen struktur idet den opprettes. For samtidig som selvbiografien selv tematiserer sin tropologiske struktur, blant annet ved subjektenes reflekterende dobbelhet, vil den på samme tid unnslippe denne strukturen. I den forbindelse polemiserer de Man mot Lejeune som ser selvbiografien som erkjennende og autentisk kontrakt som får sin autoritet i kraft av forfattersignaturen. Hos Lejeune erstattes “the specular pair” med ett subjekt. For de Man er likevel ikke dette subjektparet forsvunnet: “The study of autobiography is caught in this double motion, the necessity to escape from the tropology of the subject and the equally inevitable reinscription of this necessity within a specular model of cognition.” (de Man 1984:72). Subjektet som trope er dermed en nødvendig bestanddel i selvbiografien, subjektet kan utelukkende finnes i teksten. Den selvbiografiske diskursen er slik en selvrestaurerende eller gjenopprettende diskurs: språket gir navn og stemme til noe som er navnløst og stumt.

I forlengelsen av dette kommenterer de Man prosopopeia, som i følge ham er den viktigste tropen i selvbiografi. I det litteraturvitenskapelige leksikon blir prosopopeia forklart og definert som det å tildele en maske eller et ansikt. Videre står det at den kan vise til oppdiktning av en person, den kan bety at begreper, ting eller dyr gis menneskelige egenskaper, og at en fiktiv eller død person fremstilles som talende. I prosopopeia snakker man til noe som ikke eksisterer eller som ikke har stemme, og med dette forventer man at dette “noe” skal svare. Figuren er slik beslektet med metaforen og er identisk med personifikasjon. Et ubesjelet objekt eller et abstrakt konsept blir snakket om som om det hadde liv eller menneskelige egenskaper og følelser.

Selvbiografien er en gjenopprettelse av selvet. Den dominerende figuren i selvbiografi er “stemmen fra graven”, det selvbiografiske vil forene de døde med de

levendes verden. Det som ugjenkallelig er borte blir til en viss grad levende igjen gjennom en forevigelse i skrift. Men bare til en viss grad. Å skrive om seg selv er å skape seg selv som noen andre. Det er umulig å samtidig være den som blir betraktet og den som betrakter, og derfor er hver selvbiografi en tilblivelse av noe helt nytt. Det samme kan sies om erindringsprosessen som finner sted i *Lala*: en prosess som er preget av falskhet i forhold til gjenskapelsen av fortiden. Det å gjenskape noe i språk innebærer for Jacek en forandring av virkeligheten, det er teksten som er den styrende instans. Erindringen og selvbiografien er en gjenopprettelse av selvet, men en slik gjenopprettelse innebærer alltid en form for kompensasjon og dermed en omskrivning av virkeligheten. Det eksisterer hele tiden en dobbelthet, en spenning mellom fastholdelse og ødeleggelse.

Subjektet må erstattes av noe for å bli forstått, men samtidig prøver subjektet i selvbiografi å bli forstått *som seg selv*. Prosopopeias retoriske funksjon er å gi stemme eller ansikt gjennom språket. Tropenes språk gjør det ukjente tilgjengelig for sinn og sanser, men dette språket kan aldri være det samme som det som benevnes. Det er bare en representasjon, et bilde som er stillestående og stumt. I selvbiografien er derfor livet og døden tilstedeværende på samme tid, da selvbiografien i forsøket på gjenopprettelse også fremkaller ødeleggelsen. Prosopopeia gjeninnfører døden, fordi det skrevne aldri kan være det samme som det virkelige. Språket er vår tilgang til virkeligheten, men samtidig er det dette språket som hele tiden tilslører virkeligheten. Tropene og figurene i den litterære teksten medfører momenter av ulesbarhet: med en gang noe festes i skrift blir det fratatt en enhetlig mening. Språket står alltid "i stedet" for noe; det er en erstatning og en fordreining av virkeligheten, snarere enn en gjengivelse. Prosopopeia ødelegger dermed i like stor grad som den gjenoppretter.

Hvis vi setter dette i forbindelse med erindring og mitt hovedanliggende i andre kapittel, kan vi hevde at selvbiografien peker på umuligheten av erindring og umuligheten av å huske. Erindringen tilpasser seg øyeblikket, den konstrueres her og nå. Fortiden fordreies og beveger seg mot en forsvinning, fordi språket vi forsøker å fange fortiden i er negativt, karakterisert ved et fravær. Altså er både erindrings- og selvbiografiaspektet i *Lala* preget av en ustabilitet og dobbelthet, samt en forvanskning som skyldes nedskrivningen.

4.3 Teksten og jeget som metaforer

De Man benekter at selvbiografien uttrykker en enklere referensialitet og vektlegger språkets retoriske strukturer. James Olney mener også at selvet som kommer til uttrykk i selvbiografien er en retorisk fremstilling, men han har et helt annet syn på denne fremstillingen. I boken *Metaphors of self: the meaning of autobiography* påstår han at menneskets interesse for selvbiografi er forårsaket av at denne genren gir oss en forståelse av vårt eget liv og vår natur:

(...) autobiography is the literature that most immediately and deeply engages our interest and holds it and that in the end seems to mean the most to us because it brings an increased awareness, through an understanding of another life in another time and place, of the nature of our own selves and our share in the human condition. (Olney 1972:vii)

I følge Olney søker leseren av selvbiografien en orden og en mening som han ikke nødvendigvis finner i sitt eget liv, og som han derfor tyr til andres erfaring for å finne. “It is the great virtue of autobiography as I see it (...) to offer us understanding that is finally not of someone else but of ourselves.” (Olney 1972:x). Men er dette relevant for min lesning av *Lala*? Kan Dehnels roman virkelig lykkes med å gi leseren en bedre forståelse av seg selv, eller er dens tema og språk for fjernt for en leser anno 2008?

Olney understreker at den selvbiografiske diskurs skal verdsettes, og slik er hans tekst til en viss grad en motsetning av de Mans syn på mennesket som for alltid fratatt stemme og dømt til stumhet. I boken fremheves også valget av den selvbiografiske tekst som forpliktende: “the man that commits himself to the whole task of the autobiographer intends to make his self the subject of his book and to impart some sense of it to the reader.” (Olney 1972:23). Men hvordan skal man beskrive seg selv og sitt liv *slik det virkelig var*? Vi er alle individuelle subjekter, og vår sterkt subjektive erfaring vil vanskelig bli forstått av andre. Menneskets kontinuerlige forandring gjør det dessuten nærmest umulig å nærme seg sannheten om oss selv, og vår erindring må benytte seg av fantasi og forestillingsevne – i like stor grad som av hukommelse – for å få tilgang til vårt fortidige jeg (Olney 1972:29).

Olney mener den eneste måten vi kan formidle vår identitet og vår livshistorie til andre på er gjennom metaforen, som han definerer på følgende måte:

[Metaphors] are something known and of our making, or at least of our choosing, that we put to stand for, and so to help us understand something unknown and not of our making; they are that by which the lonely subjective consciousness gives order not only to itself but to as much of objective reality as it is capable of formalizing and of controlling. (Olney 1972:30)

Metaforen er noe vi lager eller velger, den er det kjente vi setter i stedet for noe ukjent. Meningsdannelse er forbundet med å se et mønster, og dette mønsteret dannes ved at vi binder sammen elementer. Metaforen er en slik forbindelse fordi den relaterer det ukjente til noe kjent, eller lar det kjente stå i stedet for det ukjente. Derfor er den noe vi kan oppnå viten gjennom. Dette kan man se i sammenheng med Peter Brooks' påstander i teksten "The Storyteller" som jeg tok for meg i andre kapittel. Brooks ser fortellingen som noe mennesket bruker for å fylle sin tilværelse med mening. Fortellekunsten er en måte å forholde seg til verden på, fordi fortellingene hjelper oss å forstå og strukturere våre opplevelser. Men det er viktig å forstå at den viten man oppnår gjennom fortellingen og metaforen er noe som i stor grad stammer fra oss selv:

Metaphor says very little about what the world is, or is like, but a great deal about what I am, or am like, and about what I am becoming; and in the end it connects me more nearly with the deep reaches of myself than with an objective universe. (Olney 1972:31-32)

Vi har ikke tilgang til selvet i selvbiografien, men vi har tilgang til metaforene dette selvet skaper. Disse metaforene er med andre ord ikke uttrykk for en verden og en virkelighet, men for det mennesket som har skapt dem: det er slik dette mennesket har *valgt* å vise oss sin verden, og det er slik vi kan komme nærmere en forståelse av mennesket bak teksten. En forfatter kan ikke gi en leser et bilde av seg selv sett utenfra, og dette er heller ikke noe man skal trakte etter. Leseren av selvbiografi søker ikke en konkret dato, navn eller sted; han søker et karakteristisk verdenssyn. Selvbiografien skal dermed leses som et monument over selvet idet det blir til, det eksakte selvet som laget metaforene vi nå leser. Selvbiografien er slik en metafor for forfatteren i det øyeblikket han skrev teksten: derfor er det også mulig å lese *Lala* som en metafor for forfatteren Jacek Dehnel, noe jeg vil komme tilbake til litt senere.

I selvbiografien opererer forfatteren fra sin egen nåtid. Det er ut fra denne nåtiden han prøver å ordne fortiden til en koherent helhet. Selvbiografien er slik bare *ett* synspunkt på forfatterens fortid, den er bare *ett* av mange mulige perspektiver på denne fortiden og pretenderer altså ikke til å være noe objektivt. Den poetiske og selvbiografiske metaforen er

på samme tid en imitasjon og en kreasjon av selvet. Gjennom den selvbiografiske akt søker man å forstå sin egen eksistens, men meningen man kommer frem til er bare én av mange mulige. Selvbiografen trekker ut et sammenhengende og meningsgivende mønster ut av en flyt av hendelser, eller lager en metafor for en erfaring. Han oppdager noe i det partikulære, omdanner det og gir det til sin leser som noe mer universelt. Teksten er ikke lukket, og leseren kan derfor fullføre dens muligheter og åpninger med sin egen erfaring (Olney 1972:45).

The artist, we say, is 'imaginative': he imagines, he makes images, and in them he forges the metaphoric bond that joins the known being to the unknown phenomena. He bodies his meaning forth, he bodies himself as he is at that moment, in expressive images or in imagistic metaphors. His metaphor is a bridge outward from the center to the farthest circumference possible, a bridge that bears his own form and image, a thrust of subjective self into external reality. (...) And art, which cannot perhaps tell us what it is to be that other person, the artist, can let us know what it is to be human and to be ourselves. (Olney 1972:47)

Trangen til å skrive og lese selvbiografier er noe menneskelig og har en sammenheng med vårt behov for å ordne verden. En slik orden kan skapes ved bruk av metaforen som gjør det ukjente til noe kjent, og som således kan gjøre en subjektiv, individuell erfaring til noe allment og forståelig.

4.4 Om selvbiografi og "løgnaktige" beskrivelser av fortiden

La oss her vende tilbake til Paul John Eakin som i sin bok *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention* sammenstiller Lejeune, de Man og Olney og deres forskjellige syn på selvbiografien. I følge Eakin hevder Lejeune at det referensielle har en bestemmende rolle i forståelsen av en tekst som selvbiografisk. Dette referensielle aspektet kommer først og fremst til uttrykk gjennom den eksplisitte identiteten mellom tekstens hovedkarakter og forteller, og tekstens forfatter. Dette resulterer i tekstens narrative påstand om å være en versjon av forfatterens eget liv, og tekstens påståtte forankring i verifiserbare selvbiografiske fakta. Lejeune skiller seg her fra de Man, som mener at eksistens og referensialitet *utenfor* teksten og språket ikke er mulig, at en person i en roman bare er en språklig struktur. Sistnevnte skriver at det er feil å hevde at selvbiografien har et sterkere referensielt aspekt enn andre fiksjonstekster, han benekter at selvbiografien har "a simpler mode of referentiality". Man kan ikke gå til selvbiografien for å bevege seg utenfor teksten og komme

til en erkjennelse av selvet og virkeligheten. Selvbiografiens eget forsøk på å gjøre nettopp dette er fundert på en illusjon: tekstens referensielle base er alltid ustabil, den er en illusjon som blir produsert av språkets retoriske strukturer. Selvbiografien er en selvrestaurerende diskurs, men som de Man skriver: “The language of restoration is paradoxically a language of deprivation”. Hver selvbiografiske diskurs er dermed fanget i språkets utilstrekkelighet og er dømt til å mislykkes (Eakin 1985:185-6).

Olney har et helt annet perspektiv på den retoriske fremstillingen av selvet i selvbiografi. Han betoner i likhet med de Man det fiktive i menneskets viten om selvet og verden som oppnås gjennom selvbiografien. Men han fortsetter deretter med å hevde at mennesket leter etter mening i en verden som ikke kan vise ham annet enn hans eget speilbilde og avslutter med å argumentere for metaforen som den dominerende tropen i selvbiografien. Den selvbiografiske tekst er en metafor for selvet som skriver selvbiografisk, nærmere bestemt: selvet er til stede i dannelsen av metaforene og i skriften. Han ser ikke språket som ødeleggende: “In Olney’s view language is a theatre of possibility, not privation, through which both the writer and the reader of autobiography move toward a knowledge – albeit mediated – of the self.” (Eakin 1985:187-8).

De Mans syn går mot den tradisjonelle oppfatningen av selvbiografi som et uttrykk for selvet og som noe som kan gi kjennskap til mennesket og verden. Det er språket som er bestemmende og som får overtaket. Den som skriver *blir skrevet* av diskursen, det er teksten som er det avgjørende: “the writer is as it were written by the discourse he employs; the self is displaced by the text, with the result that the portrait of the self is eclipsed, supplanted instead by knowledge of the trope of self-reference and its structural function in a rhetorical system.” (Eakin 1985:189). De Man insisterer altså på et skifte av fokus fra forfatter til tekst, et skifte som er helt i tråd med den poststrukturalistiske og dekonstruksjonistiske retningen i litteraturvitenskapen. For Olney derimot er språket noe som gir mennesket muligheter og makt til å definere seg selv. Han benekter ikke at selvet – slik vi får tilgang til det i selvbiografien – skapes gjennom språket, men han betoner mennesket som den store formgiver som skaper og finner orden i seg selv for så å gi det videre til verden. Selv om selvet slik det kommer til uttrykk i selvbiografien i siste instans skulle vise seg å bare være en metafor, så mener Olney at vi ikke kan tenke på selvbiografien som selvbedrag, men snarere se den som noe nødvendig og viktig i den menneskelige eksistens (Eakin 1985:190).

“In talking about the past we lie with every breath we draw”, skriver Eakin i begynnelsen av sin bok, og hevder:

[Autobiographers] perform willy-nilly both as artist and historians, negotiating a narrative passage between the freedoms of imaginative creation on the one hand and the constraints of biographical fact on the other (...) autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and, further (...) the self that is the centre of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure. (Eakin 1985:3)

I vår tid blir selvbiografien forstått annerledes enn før, og fiksjonen er mer akseptert som en del av sannheten i livet når det leves, og i enhver kunstform som ønsker å fremstille dette livet. “[Autobiography] expresses the play of the autobiographical act itself, in which the materials of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of a present consciousness.” (Eakin 1985:5-6). Selvbiografien er noe som i like stor grad involverer hukommelsen som forestillingsevnen. Disse to er så tett bundet sammen at det er umulig for forfattere av selvbiografier og deres lesere å skille mellom dem i praksis: det viktigste er at resultatet er tilfredsstillende for skaperen. For å igjen trekke en linje til Brooks, så insisterer også sistnevnte i sin psykologiske drøfting av fortellekunsten på en fortelling og en sannhet som fungerer. Vi forteller våre historier slik vi vil fortelle dem, vi skaper et bilde av oss selv og en sannhet som kan fungere *for oss*.

Det er ikke den erfarte fortiden som er det selvbiografiske faktum, men teksten som har blitt dannet og konstruert av en forfatter: en tekst som har blitt drevet av kravene som forfatterens *nåtidige* bevissthet stiller. Eakin siterer her Starobinski som i “The style of autobiography” skriver: “No matter how doubtful the facts related, the text will at least present an ‘authentic’ image of the man who ‘held the pen’” (sitert i Eakin 1985:22). Det er altså teksten som er det primære biografiske faktum vi kan forholde oss til. Den er det eneste vi har tilgang til, men vi må være fullt klar over dens fiktive aspekt.

Autobiography offers the individual an opportunity to reify, to constitute, to create an identity precisely because referentiality is the *sine qua non* of such texts. However (...) if the premise of autobiographical referentiality that we can move from knowledge of the text to knowledge of the self proves to be a fiction – the text becomes paradoxically not less precious but more: in making the text the autobiographer constructs a self that would not otherwise exist. (Eakin 1985:26)

Forfatteren av selvbiografi skaper seg selv, og får muligheten til en selvscenesettelse. Selvet i en selvbiografisk tekst er en fiksjon som har et pragmatisk og psykologisk formål. Behovet for å konstruere dette selvet er et svar på menneskets leting etter mening, og sannhetsaspektet er her langt fra det viktigste: “autobiography is better understood as a ceaseless process of

identity formation in which new versions of the past evolve to meet the constantly changing requirements of the self in each successive present.” (Eakin 1985:27). Dette kan forstås i sammenheng med Dehnel's selviscenesettelsesprosjekt: et prosjekt som både involverer ham selv og hans spesifikke versjon av sin fortid, men også mormor Lala og hans tolkning av hennes historie.

I følge Eakin har alt som forholder seg til en virkelighet som ligger utenfor teksten utelukkende en konvensjonell betydning: vi betrakter en tekst som selvbiografisk dersom den deklarerer sin intensjon om å være selvbiografisk. Ved en slik erklæring blir den en realisering av en godtatt, konvensjonell måte å uttrykke seg på, uavhengig av om det som blir sagt er sant eller ikke. Konvensjonell, og altså metaforisk, fordi det er ingen egentlig forskjell mellom det som er fiktivt og det som tradisjonelt sett blir betraktet som “virkelig” eller “sant”. Metaforen er hovedfiguren i den selvbiografiske diskurs, og det er den som er det bestemmende for måten individet vises på. Selvbiografien fremstiller *forfatteren* og ikke denne forfatterens fortid. Den er altså uunngåelig en kreasjon av selvet.

Den selvbiografiske sannhet eksisterer aldri som en før-tekstlig virkelighet: den er en metafor for forfatterens personlighet, en metafor som blir til i prosessen som inkluderer både selvbevissthet og selviscenesettelse. Det jeget som er i sentrum av den selvbiografiske narrasjonen er dermed i høyeste grad en fiktiv figur. Som leser må vi forholde oss til teksten og akseptere den som en modell av selvet, og samtidig som en konstruksjon som forfatteren skaper for å vise oss hvordan *han* vil at vi skal forstå og tolke dette selvet.

4.5 Intensjon, ansvar og kommunikasjon

Selvbiografien er altså vanskelig å definere, men både Lejune, de Man, Olney og Eakin er enige om at det selvbiografiske kommer til uttrykk i mange slags tekster. Den førstnevnte hevder at det er elementene som finnes mellom teksten og virkeligheten som avgjør hvorvidt en tekst skal leses selvbiografisk. Ett av disse elementene er det virkelige navnet.

Jacek Dehnel bruker sitt eget navn i teksten: både fornavnet og etternavnet blir nevnt en rekke ganger. På romanens nest siste side er det han selv som omtaler seg ved navn: “fra ord til ord ble Jacek født. Altså jeg.”¹ I mormorens henvendelser til primærfortelleren bruker

¹ “od słowa do słowa urodził się Jacek. Czyli ja.” (Dehnel 2006:402)

hun hans virkelige navn, men ofte i diminutiv, slik man snakker ømt til et barn: “– Jace-ek – mormor snur seg mot meg med en distingvert bevegelse”; “– Men Jacuś, som de sang”; “Jacuś – med bekymring – har du begynt å lese Maupassant?”; “Jacuś, jeg har mistet to hjem”.² Også fortellerens mor og venninne bruker navnet hans: “Jacek, du må huske at mormor er veldig svak”; “Jacek – spør Basia meg på natten”³, mens etternavnet nevnes i forbindelse med farfaren: “Bestefar Dehnel (...) skjøt ned fire fly”.⁴

Det blir også tidlig klart at førstepersonsfortelleren er en forfatter, og han benytter anledningen til å definere hva slags forfatter han *ikke* ønsker å være: “jeg er ikke en ung-polsk-opprørsk-forfatter-som reiser østover”.⁵ Fortelleren kommer også med en rekke metakommentarer som understreker at det her dreier seg om en roman og en skriveprosess: “Radek liker historier om seg selv, så han hører ikke hjemme i denne boken”; “Og hva skriver du der – spør mormor (...) – En roman om deg, mormor”; “Hver kveld setter jeg meg ned ved datamaskinen og skriver ned dialogene”; “Jeg har avsluttet boken. Jeg skal lese manuskriptet til mormor”; “En av de dagene kastet vi helt bort på å ta bilder, som liksom skulle brukes på ‘baksiden av boken’”.⁶

Fotograferingen som nevnes i siste sitat er betydningsfull, både i forhold til det selvbiografiske og til selviscenesettelsesaspektet ved romanen. Fokuset på fotografiene som blir tatt av Jacek kan peke på at han ser denne romanen som en forevigelse av ham selv i skrift: “Her (...) fotograferte Basia meg.”; “bildet som Basia tok av meg her for ett år siden, i de nedbrente uthusene som ble rasert i sommer – jeg, mitt speilbilde i det gamle speilet, i lysende prikker og risninger, halvveis i skyggen, halvveis i solen, måtte jeg forbli slik for alltid.”⁷ Dersom man leser slik må man også ta i betraktning at størsteparten av disse fotografiene er iscenesatt: “Bilder i ruinene av det nedbrente uthuset, for anledningen innredet som et gentlemanskontor (bare med den forskjellen at her var veggene i ferd med å falle sammen og taket manglet); bilder med monokkel, laget av et glass som var tatt fra en

² “– Jacku-u – babcia obraca się do mnie dystygowanym ruchem”; “– Ale Jacuś, jak oni śpiewali”; “Jacuś – z troską – czy ty już czytałeś Maupassanta?”; “– Jacuś, ja dwa domy straciłam” (Dehnel 2006:134,261,328,354).

³ “– Jacku, musisz pamiętać, że babcia jest bardzo słaba”; “Jacku – pyta mnie Basia w nocy” (Dehnel 2006:361,363).

⁴ “Dziadek Dehnel (...) zestrzelił cztery samoloty” (Dehnel 2006:296).

⁵ “nie jestem młodym-polskim-zbuntowanym-pisarzem-jeżdżącym na wschód” (Dehnel 2006:6).

⁶ “Radek lubi słuchać o sobie, więc nie należy do tej książki”; “A co tam piszesz – pyta babcia (...) – Powieść o tobie, babciu”; “Co wieczór siadam przy komputerze i zapisuję dialogi”; “Skończyłem książkę. Będę czytał babci maszynopis”; “Jeden z tych dni zmitrężyliśmy w całości na robieniu zdjęć, niby to ‘na tylną okładkę książki’” (Dehnel 2006:20,326,392,401,364).

⁷ “Tutaj (...) Basia mnie sfotografowała”; “zdjęcie, które Basia robiła mi tu rok temu w spalonych komórkach, wyburzonych tego lata – ja, odbity w starym lustrze, cały w świetlnych groszkach i skazach, na wpół w cieniu, na wpół w słońcu, obym tak na zawsze został.” (Dehnel 2006:28,385).

urskive; bilder a lá ‘Valentino’ (i hvit Versace skjorte, med et sånt sanselig, stirrende blikk)”, og litt senere: “Jeg la meg ned på bakken nesten naken, kun ikledd en fiolett kappe, lik den prestene bruker i fastetiden”.⁸ Han har muligheten til å definere seg selv, og understreker her friheten til å iscenesette seg selv, akkurat slik han vil. Dette er både et rollespill og en lek, der han aldri stanser og lar seg presse inn i en bestemt rolle. Han insisterer på å beholde kontrollen over sitt bilde.

Lejeune hevder også at den selvbiografiske diskursen kjennetegnes av at forfatteren erklærer sin intensjon. En slik intensjon og holdning er til stede i *Lala*, men bare til en viss grad. Etter min mening gir ikke romanen direkte uttrykk for å være Jacek Dehnel's forsøk på å forstå sitt eget liv: for det meste handler den om Helena Bieniecka. Fortelleren påpeker likevel en rekke ganger mormorens viktige rolle i dannelsen av hans identitet:

Der er hun – det forgylte ikonet av mine barndomsår (...) Det var i følge henne – ved hjelp av arabiske stjernesøkere og stifter mønstrede med elfenben – jeg helt fra begynnelsen streket opp mine livslinjer.⁹

Sett i lys av sitatet kan det tenkes at grunnen til å fortelle hennes historie nettopp er å fortelle sin egen. Likevel kommer beskrivelsen av Jacek's fødsel først på slutten av romanen, og man kan heller ikke overse den vesentlige rollen Helena Bieniecka har i hele narrasjonen. Det er derfor liten tvil om at forfatteren *vil* at mormoren skal fremstå som verkets hovedperson. Dehnel er forfatter og forteller, men det er først i romanens siste del han antar trekkene til en protagonist. Helena Bieniecka er derimot forteller i første del av boken, og kan sies å være hovedkarakteren i størstedelen av teksten. Dermed er den ene av Lejeunes selvbiografiske forutsetninger ikke oppfylt.

Som tidligere vist synliggjør fortelleren sin egen skriveprosess, men også her fokuserer han på *Lala*: “Hva skriver du der? (...) – En roman om deg, mormor”. Han understreker at mormorens fortelling er tatt rett fra livet og virkeligheten, og det virker som om forfatteren vil ha leseren til å godkjenne tekstens referensielle funksjon. For å oppnå dette henviser fortelleren en rekke ganger til hendelser, steder og mennesker som ikke er fiktive.

⁸ “Zdjęcia w zgłiszczach wypalanej komórki, urządzonej na gabinet gentlemana (tyle tylko, że z walącymi się ścianami i bez dachu); zdjęcia z monoklem z wprawioną tarczą zegarka; zdjęcia ‘Valentino’ w białej koszuli Versace, z wyrazem takiego zmysłowego zapatrzenia w dal”; “Położyłem się na ziemi prawie nagi, ubrany tylko w fioletową, wielkopostną kape” (Dehnel 2006:364-5)

⁹ “Oto i ona – wielka ikona pozłocista mojego dzieciństwa (...) wedle której, za pomocą arabskich astrolabiów i inkrustowanych kością słońcową rysików, wykreślałem od początku linie mojego życia.” (Dehnel 2006:349)

Det han forteller på romanens første sider stemmer for eksempel med biografiske fakta om forfatterens bosted og hans alder:

Jeg vet ikke hvor jeg skal begynne denne historien, for jeg har begynt den så mange ganger: både nå, og ti år siden, da jeg med en svulstighet som var en fjortenåring verdig tenkte ut en tittel (...) og alle de gangene da jeg ikke skrev ned noe, bare fortalte den til mine venner, søskenbarn, elskere, og til passasjerene av ekspresstoget Gdańsk-Warszawa og Warszawa-Gdańsk.¹⁰

I alle intervjuer og i min samtale med ham bekrefter Dehnel at han var 24 år da han begynte å skrive *Lala*, at han er født og oppvokst i Gdańsk, og har studert i Warszawa. Lisów og Oliwa er også steder som virkelig finnes og der han har tilbrakt deler av sin barndom.

Når det gjelder virkelige personer, så stopper fortelleren en rekke ganger opp ved mormorens første ektemann. Etter hvert blir det klart at dette er Julian Rogoziński: en kjent polsk oversetter som blant annet har gjendiktet Balzac, Stendahl og Proust. Jacek kaller han bare ved det familiære diminutivet “Julek”, mens Helena beskriver ham slik: “Da jeg sa at jeg hadde truffet en sånn sjarmerende gutt, Julian Rogoziński, stanset mor opp midt på kjøkkenet”.¹¹ Mormoren har i sine yngre dager tydeligvis også gjort inntrykk på Witold Gombrowicz: “inn kom Gombrowicz og allerede mens han stod i døren ropte han, slik at hele salen hørte det, mens han pekte på meg med den utstrakte fingeren på hans utstrakte hånd, mens han siktet på meg med den hånden og den fingeren ropte han: ‘Hvem i alle dager er den vakre piken?’”.¹² Oldemoren ble derimot beundret av en annen polsk dikter: “Når alt kommer til alt så var Leśmian forelsket i henne. Hun kalte ham alltid ‘Bolek Lesman’. Hun spilte piano, han stod og lente seg mot den lakkerte hvalen, og så henne rett inn i øynene. Men han kunne jo ha dedikert noe.”¹³ Samtlige eksempler viser at teksten har en forankring i verifiserbare fakta, og det kan virke som om den med dette utgir seg for å være en sann versjon av forfatterens liv og familiehistorie.¹⁴

¹⁰ Nie wiem gdzie zacząć tą historię, bo przecież zaczynałem ja tyle już razy: i teraz, i dziesięć lat temu, kiedy z emfazą właściwą piszącym czternastolatkom umysliłem sobie tytuł (...) i wreszcie tyle jeszcze razy, kiedy niczego nie zapisywałem, tylko opowiadałem moim przyjaciółom, kuzynkom, ukochanym i pasażerom ekspresów relacji Gdańsk-Warszawa i Warszawa-Gdańsk. (Dehnel 2006:7)

¹¹ “Kiedy powiedziałam, że spotykam się z takim uroczym chłopakiem, Julianem Rogozińskim, mama stanęła na środku kuchni” (Dehnel 2006:149)

¹² “wszedł Gombrowicz i od progu krzyknął na całą salę, pokazując mnie swoim wyciągniętym palcem na końcu swojej wyciągniętej dłoni, mierząc we mnie dłonią tą i palcem tym: ‘Kim, ach kim jest ta piękna pensjonarka?’” (Dehnel 2006:155-6)

¹³ “Ostatecznie kochał się w niej Leśmian, o którym zawsze mówiła ‘Bolek Lesman’. Ona grała na fortepianie, on stał, oparty o tego lakierowanego wieloryba, i patrzył jej prosto w oczy. A mógłby coś zadedykować.” (Dehnel 2006:30)

¹⁴ Disse eksemplene kan også leses som ledd i forfatterens iscenesettelse, men dette er et tema som på ingen måte vil bli behandlet utførlig i denne oppgaven. I *Lala* er det like fullt en rekke klare intertekstuelle

Selv om historien som fortelles i *Lala* i høyeste grad angår og berører forfatteren, er det likevel vanskelig å si at den *handler* om forfatterens liv. Romanen preges slik sett av en tvetydighet og ustabilitet. Den handler om Jacek, men samtidig er det hans mormor som kontinuerlig er i søkelyset. Jeg mener at vår oppfatning av teksten som selvbiografisk er avhengig av valget vi gjør som lesere. Velger vi å se mormorens historie som en del av Jaceks liv og historie, eller som en individuell historie der Jacek kun er et objektivt vitne? Det siste virker problematisk med tanke på hvordan mormorens og barnebarnets relasjon blir beskrevet: en rekke ganger uttrykker fortelleren at dette er en historie som berører ham på et svært personlig plan. Disse hentydningene trenger imidlertid ikke å bekrefte en lesning av *Lala* som selvbiografi. Etter min mening kan de også være med å forsterke følelsen av at Jacek skriver mormorens biografi: at han riktignok er et subjektivt familiemedlem, men at han like fullt forteller *en annens* historie.

Som tidligere nevnt insisterer flere av Dehnel's kritikere på å lese hans roman som selvbiografisk, og understreker med dette ansvaret han har for sin tekst, både som kunstner og menneske. Dette kan sees i sammenheng med Lejeunes påstand om at forfatteransvaret er større i tekster der forfatteren og fortelleren er forbundet gjennom et identitetsforhold. Sistnevnte understreker at selv om det selvbiografiske momentet etablerer en mye sterkere relasjon med verden utenfor teksten, så er det vi får tilgang til fortsatt bare noe som ligner på sannhet. Likevel er selvbiografien nærmere virkeligheten enn annen litteratur, og forfatterens økte ansvar har en sammenheng med at den ikke kan leses som "bare" fiksjon. Denne påstanden er tankevekkende i forhold til resepsjonen av *Lala*. Flere av kritikerne – og da særlig Eliza Szybowicz i sin artikkel – holder Dehnel ansvarlig for hans tekst *som om den ikke var litteratur*. Hun leser den som et manifest, en kunngjøring av hans aristokratiske herkomst og en bekreftelse av hans tilhørighet til et mer elitistisk sjikt i det polske samfunnet, med alle privilegiene noe slikt innebærer. Slike beskyldninger blir irrelevante, i beste fall problematiske, dersom man leser romanen utelukkende som fiksjon. Dehnel kan da heller ikke beskyldes for å vise historien på en ufullstendig, fordreid måte, fordi sann og virkelig fremstilling i vår tid ikke betraktes som litteraturens og kunstens ansvar.

henvisninger som bidrar til å forme leserens bilde av Dehnel. Rogoziński var i likhet med ham oversetter, og hans beskjeftigelse med Balzac videreføres i Dehnel's nyeste roman *Balzakiana*. Leśmian var en av de mest innflytelsesrike diktere på 1900-tallet og har blitt kalt Polens største dikter. Hans russiske inspirasjon kan også settes i sammenheng med Dehnel's gjendiktning av Mandelstam. Gombrowicz var i sin tur også oppfattet som en "dandy" og en posør, og i setningen som beskriver den sistnevnte er Dehnel i tillegg tydelig påvirket av hans litterære stil.

Samtidig kan det virke som om Dehnel selv ønsker at vi som lesere skal identifisere oss med og engasjere oss i det hans skriver, på samme måte som vi identifiserer oss med og engasjerer oss i en selvbiografisk diskurs. Derfor skulle man kunne si at både kommunikasjonssituasjonen som skapes av fortelleren og romanens selvbiografiske aspekt kan leses som en oppfordring til leseren: en oppfordring til å involvere seg og la seg berøre. Dehnel blir da også kritisert for sitt forsøk på å få sine lesere til å identifisere seg med en oppvekst og en familiehistorie som de færreste polakker egentlig kan kjenne seg igjen i. Det blir understreket at dette kun er mulig fordi barndommen og dannelsesprosessen han beskriver blir støttet av den polske offentlige diskurs. Dette “gjenkjennelsespotensialet” i det selvbiografiske kan settes i sammenheng med Olney, som argumenterer med at lesere søker en forståelse av sitt eget liv og sin egen natur i selvbiografi. Jeg mener imidlertid at det ikke nødvendigvis er Dehnels konkrete familiehistorie og oppvekst lesere kjenner seg igjen i. Dersom det er slik at leseren av *Lala* får en bedre forståelse av sitt eget liv og sin natur ved å lese romanen, ser jeg snarere en parallellitet mellom dette og Jaceks forsøk på å forstå seg selv gjennom mormorens historie.

Sagt med andre ord: det selvbiografiske prosjektet kan brukes til å forklare fortellerens motivasjon for å skrive denne romanen. Han vil forstå seg selv gjennom innsikten han får i mormorens liv, og ønsker deretter at hans lesere skal forstå seg selv gjennom innsikten de får i *hans* liv. Han oppnår å få leseren til å engasjere seg nettopp gjennom det selvbiografiske, og her særlig sin opplevelse av tap og den etterfølgende sorgen. For Dehnel skriver om sin helt spesifikke erfaring av å miste en kjær person, og jeg mener at det er først og fremst denne erfaringen vi som lesere kjenner oss igjen i. Fremfor alt vil mange polakker være fortrolig med hans sorgprosess, med hans beskrivelse av relasjonen med mormoren, men også med hans behov for røtter, som uten tvil er ganske presserende i dagens Polen: et land preget av veldig raske og ikke alltid forståelige forandringer. Hans beskrivelse av denne erfaringen er en form for kommunikasjon, og det kan dermed sies at både ved å skrive seg inn i den muntlige *gawęda*-tradisjonen, og ved bruken av det selvbiografiske ønsker Dehnel å kommunisere noe til en leser. Han understreker at denne erfaringen er noe selvopplevd, og håper kanskje med dette at denne historien skal påvirke og berøre leseren sterkere enn fiksjon.

I sin utvidelse av selvbiografibegrepet hevder Lejeune at selvbiografien også er en form for kommunikasjon, en diskurs der spørsmålet “hvem er jeg” blir besvart med et narrativ som forteller “*hvordan* jeg ble den jeg er”. Dehnels roman om mormoren forklarer

hvorfor Jacek er blitt seg selv, hans erindring og nedskrivning av hans interaksjon med Lala viser hvordan det skjedde. I følge Eakin er som nevnt det selvbiografiske i stor grad en kommunikasjon mellom forfatterens fortidige og nåtidige jeg. Hensikten er altså å kommunisere noe viktig til seg selv, og her er det nærliggende å tro at man tar hensyn til sin nåtidige personlighet. Det finnes dermed enda en form for kommunikasjon i romanen, og spørsmålet er om ikke Dehnel selv er romanens viktigste tilhører og leser.

4.6 Å skape seg selv som noen andre

Lejeune vektlegger også selvbiografiens karakteristiske sammenblanding av fiksjon og sannhet, og skriver at det selvbiografiske er å finne i tekster der forfatteren *synes* å uttrykke sitt liv og sine følelser. Selvbiografiens plassering mellom virkelighet og fiksjon kan settes i sammenheng med erindring, og mange av de Mans tanker i artikkelen “Autobiography as De-Facement” kan i like stor grad dreie seg om nedskrivningen av den erindrede erfaring. Selvbiografien og erindringen har mange av de samme kvalitetene fordi begge befinner seg et sted mellom fastholdelse og forsvinning, bevaring og ødeleggelse. De Man mener som kjent at en eksistens utenfor språket ikke er mulig og ser innholdet i en roman utelukkende som en språklig struktur. Selvbiografien kan dermed ikke gi oss en forståelse av forfatteren, slik erindringen ikke kan gi oss et sant bilde av fortiden. De er begge fanget i språkets utilstrekkelighet når det kommer til en gjengivelse av virkeligheten, og er dermed dømt til å mislykkes. Språket er det bestemmende, teksten gis forrang fremfor forfatteren, som på et vis *blir skrevet* av diskursen. Erindringen av fortiden er også i *Lala* en kunstnerisk handling, der forfatteren bruker sin forestillingsevne til det fulle. Med sitt fokus på det muntlige bygger Dehnel opp en tekst der mormoren er til stede som stemme og nærvær, men dette er mormoren slik han konstruerer henne i erindringsprosessen. Ved å velge én bestemt måte å bevare henne på utelukker han andre muligheter: mormoren blir det han bestemmer at hun skal være.

Olney på sin side betrakter selvbiografien som en metafor for jeget. Selvet som kommer til uttrykk i selvbiografien er en retorisk figur, slik de Man også påpeker. Slik gir *skriften* oss tilgang til personen. Mennesket som bestemmer seg for å skrive selvbiografisk forplikter seg til selv å være tema i sin tekst, og med dette forplikter det seg til å inngi seg selv med mening. En selvbiografisk lesning av *Lala* impliserer at teksten som helhet kan leses som Dehnels forsøk på å fylle seg selv med innhold. Dermed får vi tilgang til

forfatteren både gjennom det faktum at han velger å fortelle mormorens historie, og gjennom hans valg av språk og stil. Han er til stede i sin egen tekst: i det språket han velger, i historien slik han velger å fortelle den, i mormoren slik han velger å fremstille henne. Hele romanen kan leses som en metafor for forfatteren Jacek Dehnel idet han skrev denne teksten: den er et uttrykk for hans verdenssyn, hans overbevisninger, hans måte å sanse og erkjenne. Den er hans særegne perspektiv på fortiden og på seg selv. Som lesere må vi akseptere hans fremstilling, hans bilde av mormoren, fortiden og ham selv; ikke fordi dette er sant, men fordi han har valgt det.

Eakin betrakter selvbiografien på en tredje måte: som en prosess der forfatteren både er kunstner og historiker, en prosess som består av både det å oppdage og skape selvet. Han understreker det fiktive, og at enhver forfatter bruker både hukommelsen og forestillings- evnen for å skape noe som svarer til behovene til hans eller hennes nåtidige bevissthet. Dette kan også leses i sammenheng med erindringen, som skapes på lignende måte. Det erindrede – slik det blir fortalt og nedskrevet – svarer først til mormorens behov, og deretter til Jaceks behov. Det er derfor ikke nødvendigvis sant, og kan heller ikke forlanges å skulle være det. Selvet er noe som skapes, ikke bare i skriften, men i hele den menneskelige tilværelse. Eakin trekker parallellen mellom det å få et språk og oppnå selvbevissthet, noe som er betydningsfullt i forhold til Jaceks bevisste overtagelse av mormorens og fortidens språk – som nødvendigvis må resultere i en påvirkning på hans selvbevissthet. Det er ikke fortiden som har blitt opplevd og erfart som er det selvbiografiske faktum, men teksten som har blitt dannet og konstruert av en forfatter og som har blitt drevet av kravene som forfatterens *nåtidige* bevissthet stiller. Teksten er det primære biografiske faktum, men den er fiktiv. Dermed gir den en mulighet til å *skape en identitet*. Den som skriver selvbiografisk har med dette muligheten til å skape en identitet som ellers ikke hadde eksistert. Slik har Jacek muligheten til å skape mormoren som nå ikke lenger er den samme mormor. Han kan bringe henne tilbake, tillegge henne kvaliteter hun kanskje aldri hadde. Det samme kan han gjøre med seg selv, med sin barndom, oppvekst og dannelsesprosess. Episoden med signetringen er slik hans måte å skape et bilde av seg selv som han ønsker at hans lesere skal se:

Historien sivet gjennom gjenstandene. (...) Fra pappesken der det hadde vært Twinings te viklet min konspiratoriske, skogsaktige partisaner-morfar først ut knappene, deretter en bit bomull, og til slutt, etter at han ærbødig hadde trukket bomullen utover bordet, en signetring.

Og hvordan skal man beskrive de forvirrede, uklare følelsene, som i flekkene av det spraglete lyset flokket seg sammen i min barnesjel, som var, som de forsiktig hvisket, sjelen til en adelsmann?¹⁵

Han står helt fritt til å idealisere, fantasere, bruke sin forestillingsevne og bruke språket. Det er hans rett, og selv om han skal holdes ansvarlig for det han skriver, så er det ikke ansvarlig som en vokter av sannheten og de historiske fakta, men ansvarlig for at denne romanen vitner om ham selv, akkurat i det øyeblikket han skrev den. For dette er også viktig: den vitner om personligheten og identiteten han ønsket å skape på akkurat dette tidspunktet, som var et resultat av å miste en kjær person og til en viss grad holdepunktet, miste sin barndom og bli voksen. Dette handler romanen om: en avskjed og en avslutning. Avskjeden initieres av mormorens sykdom og død, og er avslutningen på en periode i livet. *Lala* er først og fremst et forsøk på å skildre nettopp denne prosessen.

Romanens tre prosjekter preges av en tvetydighet. Man kan kanskje si at det er skriften, altså nedskrivningen som fører til en dobbelthet og en forvansking i alle tilfellene, både hva angår kommunikasjon og formidling samt erindring og bevaring, og til slutt også det selvbiografiske. Den selvbiografiske teksten henviser til virkeligheten slik den har blitt *husket* av forfatteren, og dermed er den et uttrykk for en sannhet som forfatteren aksepterer og ønsker å dele med sine lesere. Pakten forfatteren av *Lala* inngår er altså heller den at han ønsker at hans lesere skal oppfatte det de leser som sannhet: den er altså et uttrykk for hans ønske. Slik har han et ansvar, nettopp fordi det er en sannhet han *velger*, og ikke en objektiv, verifiserbar sannhet.

Det vil alltid være et element av det fiktive i det selvbiografiske. Vi husker bare vår egen versjon av hendelsene, av det pragmatiske hensyn at dette er den versjonen vi trenger i vår nåtid. Det skapende aspektet i erindringen gjør at den uunngåelig må være en tolkning og en interpretasjon av det inntrufne: man husker situasjonens betydning snarere enn situasjonen. Våre minner legger seg oppå hverandre; det er en samtidighet til stede i erindringen, som om alt vi kan huske hendte samtidig. Jacek innfører denne samtidigheten

¹⁵ Historia przesączała się przez przedmioty. (...) Z tekturowego pudełka po herbacie Twininga mój konspiracyjny, partyzancko-leśny dziadek najpierw wysypał guziki, potem wyjął kłęb waty, a na końcu, rozwiniawszy ją z pietzmem na stole, wysupłał z niej wielki sygnet. I jakże tu opisać owe zagmatwane, niejasne uczucia, które w plamach cętkowanego światła skłębiły się nagle w mojej dziecięcej duszy, która – podszeptwały mi tu nieśmiało – okazała się duszą paniczną? (Dehnel 2006:62)

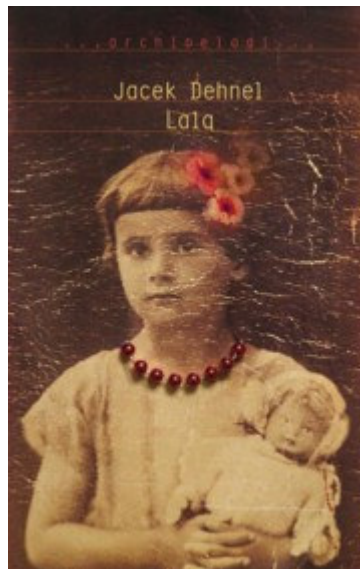
både i sin egen og i mormorens erindring og konstruerer på denne måten sin fortid og sitt selvbilde slik det fungerer for ham akkurat nå. Jo mer vi glemmer, jo mer blandes alle ting sammen, og det er fremfor alt dette som kommer til uttrykk i romanens avslutning:

Og slik utfylles helheten. Jeg er i ferd med å bli født. Og jeg er i ferd med å avslutte boken. Hvis jeg for øvrig skal være helt ærlig, så hendte alt samtidig – og til og med nå, når bokomslaget snart skal lukkes, vender kusken i Ukraina hodet bort fra de store plommene som selv finner veien inn i hans munn, og sier: “Det var ikke jeg som plantet, så de er ikke mine å spise”.
Og solen går opp i øst, mens den går ned i vest.¹⁶

Alt legger seg oppå hverandre i lag som det ikke lenger er mulig å lese en sannhet ut fra. Sannheten om selvet og om fortiden er til stede i skriften, men som lesere kan vi aldri være sikre på at vi klarer å tolke det nedskrevne.

¹⁶ I tak całość się wypełnia. Właśnie się rodzę. I kończę książkę. Zresztą, jeśli mam być szczery, wszystko to się i tak działo naraz – i nawet teraz, kiedy już za chwilę zamknięcie okładki, woźnica na Ukrainie odwraca głowę od wielkich renklod, które same pchają mu się w usta, i mówi: “Nie ja sadziłem, nie ja będę jadł”. A słońce wschodzi na wschodzie, na zachodzie zachodząc. (Dehnel 2006:403)

Sammenfatning



Hva handler egentlig *Lala* om? Er det så enkelt at Jacek Dehnel gjennom denne teksten forsøker å kommunisere tilhørigheten til et mer elitistisk samfunnssjikt, at han vil understreke sin særegenhet? Eller er hans hovedanliggende simpelthen å vise leseren hvordan han er blitt den han er i dag: et menneske som til en viss grad føler seg fremmedgjort og hjemløs i sin samtid, som uavbrutt lengter etter en fortid som aldri har vært hans, som på kompromissløst vis idealiserer denne fortiden og utnytter den slik han finner det for godt?

Jeg tror bestemt ikke det. For meg handler romanen i stor grad om å *oppleve et tap*. I teksten fremstilles dette som et konkret tap av fortellerens mormor, en person han har elsket, elsker fortsatt, og som har spilt en vesentlig rolle i hans liv. Hennes død medfører tapet av hans barndom og i forlengelsen av en del av ham selv. Men romanen skal ikke nødvendigvis leses som en sannferdig fremstilling av en slik erfaring. Teksten er snarere et tekstlig *uttrykk* for dette tapet og som sådan – forfatterens mestringsstrategi.

Erfaringen av tapet rommer en dannelsesprosess og en utvikling. For vi blir voksne ved tapet av våre nærmeste, av vår barndom, av den vi én gang var. Og bare slik blir vi klar til å skape noe helt nytt. Slik sett er Dehnels roman en beskrivelse av forfatterens liv og tilblivelsesprosess, slik sett kan den leses som selvbiografi. Etter min mening er det selvbiografiske likevel ikke et selvstendig prosjekt, men bør undersøkes i sammenheng med romanens to andre prosjekter, som er kommunikasjon og bevaring.

Som jeg har vist i de foregående kapitlene består romanen av tre hovedprosjekter: *kommunikasjon, bevaring av fortiden og identitetsdannelse*. Fortellerens fokus på opprettholdelsen av kommunikasjon kommer til uttrykk både i muntligheten og det selvbiografiske. Her kan man si at det ene prosjektet forklarer tilblivelsen av de to andre: muntligheten og det selvbiografiske muliggjør erindringen, som bare i kombinasjon kan appellere til en samtidig leser. For nostalgien og fremmedfølelsen som fortelleren uttrykker i sin erindringsprosess er utvilsomt problematisk med henblikk på hans forsøk på kommunikasjon. Hvordan kan en leser virkelig involvere seg i noe som overhodet ikke forholder seg til hans eller hennes samtid?

Et mulig svar er at det ikke er nostalgien og fortidsanskuelsen Dehnel forsøker å kommunisere. Han ønsker heller ikke å vise oss hvem han er, i alle fall er ikke dette hans hovedanliggende. Romanen appellerer til meg som leser, selv om min oppvekst og dannelsen har veldig lite til felles med den som blir beskrevet i den. Likevel kjenner jeg meg igjen, jeg berøres, jeg forstår.

Erindring, selvbiografi og tvetydighet

Erindringen og det selvbiografiske aspektet i litteraturen har flere berøringsmomenter. Den menneskelige erindring omskaper fortiden til noe tredje som eksisterer i grenselandet mellom hukommelse og fantasi. Vår forestillingsevne og bruk av fiksjon blir på denne måten nødvendig for å kunne gjenkalle fortiden. Resultatet vil alltid være ufullstendig og fragmentarisk, noe som i sin tur taler for at det er umulig å få tilgang til vår fortid. Samtidig er prosessen vi går gjennom i vårt forsøk på å finne fortiden like fullt nødvendig. Prosessen *kan* lykkes, selv om utfallet ikke er en sann og pålitelig rekonstruksjon av det forgangne. Det er ikke gitt at det litterære kommer til kort. Man kan snarere si at det inngir det erindrede med helt nye betydninger: betydninger det ikke kunne ha hatt i sin nåtid. Som tidligere nevnt beskriver fortelleren i *Lala* hvordan mormoren gjennom fortellingen fører ham inn i “lysende kretser av ikke-eksisterende perspektiver”. Uttrykket “lysende kretser” betoner den erindrede fortiden som noe som får en underliggjørende, unik kvalitet gjennom gjentagelsen, mens “ikke-eksisterende perspektiver” understreker at historien som settes sammen i forlengelsen av erindringsprosessen ikke utgir seg for å være sann og pålitelig.

Både i erindringen og selvbiografien spiller fiksjonen en større rolle enn sannheten, og de eksisterer alltid i mellomrommet mellom det virkelige og det fiktive. Målet med

gjenkallelsen og erindringen av fortiden er også like mye drevet av ønsket om å finne et opphav vi trenger for å påbegynne eller fortsette vår individuelle historie. Når Jacek på romanens nest siste side skriver at han blir født, tolker jeg dette som en belysning av *Lala* som et prosjekt og en prosess han trenger for å komme seg videre i sitt liv. Erindringen er basert på utvelgelse og fordreining, det vil si vi forteller alle våre historier slik vi har behov for å fortelle dem, vi skaper en sannhet som kan fungere for oss. Både når det gjelder erindring og selvbiografi finnes det en mulighet for at vårt hovedanliggende faktisk er kommunikasjonen med oss selv. Det er vi som først og fremst må forstå vår fortid og oss selv, for så å kommunisere dette videre til noen andre.

Interaksjonen forfatter-leser er viktig fordi tapet av mormoren fører til et savn i Dehnels liv. Deres samhandling var basert på samtale og utveksling av erfaringer, men dette er nå borte både fordi hun dør, men også fordi en slik utveksling ikke lenger er mulig i samme grad som tidligere. Slik er nostalgien og lengselen etter en fortid samtidig et savn av en tid der menneskelige relasjoner var sterkere og mer tilfredsstillende. Gjennom kommunikasjonen og det selvbiografiske virker det som forfatteren ønsker å skape en følelse av erfaringsutveksling – og dermed en sterkere relasjon med leseren – men erindringen underminerer dette prosjektet. Derfor eksisterer det en tvetydighet, der skriften fører til en ytterligere vanskeliggjøring.

Denne tvetydigheten finnes i romanens tre prosjekter. Fortelleren Jacek etterstreber en kommunikasjonssituasjon som involverer hans lesere på samme måte som hans mormors narrasjon involverte ham, men samtidig er han klar over at skriften og litteraturen ikke er i stand til dette. Videre forsøker han å bevare mormoren, fortiden og seg selv i skrift, men vet at også dette må mislykkes: erindringen forandrer fortiden, gjentagelsen innebærer alltid en forskyvning og en ødeleggelse. Endelig er dobbeltheten til stede i romanens selvbiografiske dimensjon. En selvbiografi er alltid en forandring, uansett om man leser denne forandringen som ødeleggende eller man ser den som en mulighet til å skape seg selv som noen andre.

Med tapserfaringen som utgangspunkt

Jeg leser mestringsen og formidlingen av en *tapserfaring* som denne romanens overordnede prosjekt. Dette er tapet av en høyt elsket person, av hele hennes historie og verdensanskuelse, alle verdier og overbevisninger. Men tapt er også en barndom som må forstås som et hjemsted der alt var trygt, harmonisk og begripelig. Samtidig opplever fortelleren tapet av

seg selv slik han var i sin barndom, med evnen til å oppleve alt på en sterk og helhetlig måte. Til slutt dreier det seg altså om tapet av en del av selvet, slik vi alltid fratas en del av oss selv når vi mister våre nærmeste.

Romanens tre delprosjekter – identitetsdannelse, bevaring av fortiden og kommunikasjon – utgjør både en reaksjon og en strategi som benyttes i forsøket på å mestre tapserfaringen. Identitetsdannelsen er et direkte resultat av denne erfaringen: Jacek blir voksen *gjennom* mormorens sykdom, hukommelsestap og langvarige død: rollene byttes om, det er han som må ta vare på henne, gjenfortelle og gjenskape hennes historier. Hun har gjennom hele hans oppvekst vært den han definerer seg ut fra, men det er den siste fasen i hennes liv som er den virkelige skjellsettende opplevelsen som får en avgjørende betydning for hans identitet.

Bevaringsprosjektet er slik sett en naturlig følge av tapet. Jacek ønsker å bevare sin mormor i skrift og på den måten tilgjengeliggjøre hennes historie for ettertiden. Men dette bevaringsprosjektet er også tett knyttet sammen med fremstillingen av selvet. Han ønsker å bevare et bilde av seg selv slik han er i denne konkrete situasjonen, det vil si i stadiet mellom barndom og voksenhet, i en periode der dødens og forgjengelighetens betydning overrasker og skremmer ham med sin tydelighet og uunngåelighet. Han vet at også han skal forsvinne, men er seg bevisst den litterære nedskrivningens makt og ser derfor bevaringsmuligheten i språket og skriften.

Men muligheten er samtidig preget av en usikkerhet og en iboende ustabilitet. Fortelleren Jacek er utvilsomt en person som lever i vår samtid, en forfatter som er klar over det problematiske, ja kanskje umulige i å formidle erfaring gjennom språket. Likevel har han selv vært vitne til en slik formidling: den har vært en bestanddel i hele hans barndom og oppvekst, der mormoren ustanselig har øst av sin erfaring, og klart å formidle denne til sitt barnebarn på en slik måte at denne erfaringen har skapt en synlig påvirkning på hans identitet og hans liv. Derfor tror Jacek på kommunikasjon, selv om hans tid og den virkeligheten han lever i motarbeider denne troen. Han forsøker å kommunisere sin erfaring til sine lesere, og gjennom å gjenskape den muntlige interaksjonen og fortidens språk, lykkes han, i alle fall til en viss grad.

I min lesning av *Lala* formidler Jacek Dehnel en erfaring. Romanen er et uttrykk for og en representasjon av en tapserfaring. Tapet er til stede i teksten, som sorg, fravær og tomhet, men også som mulighet og håp. For alt blir ikke borte. Vi har muligheten til å sette spor.

“Non omnis moriar”

“Not all of me will die”

Horats

Bibliografi

Primærtekst

Dehnel, J. 2006, *Lala*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa.

Sekundærtekster

Benjamin, W. 1991, "Historiefilosofiske teser", "Fortelleren" i Karlsten, T. (utvalg, overs. og innledning) *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*, 2.utg. Gyldendal, Oslo, s. 94-103; s. 179-201.

Boym, S. 2001, *The future of nostalgia*, Basic Books, New York.

Brooks, P. 1994, *Psychoanalysis and storytelling*, Blackwell, Oxford.

Eakin, P.J. 1985, *Fictions in autobiography: studies in the art of self-invention*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Gombrowicz, W. 2003, *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie Sp, Kraków.

Gombrowicz, W. 1994, *Trans-Atlantyk*, overs. Carolyn French og Nina Karsov, introduksjon av Stanisław Barańczak, Yale University Press, New Haven.

Grimstad, K.A. 2002, "A baroque harbinger of the Polish novel: Delving into Jan Pasek's Memoirs" i *Motskrift: tidsskrift for språk og litteratur*, Nr. 1, (2002). Trondheim, s. 57-67.

Iversen, I. 2001, "Tapet av erfaring og forsøket på å overkomme det" i Reinton, R. og I. Iversen (red.) *Litteratur og erfaring*, Spartacus, Oslo, s. 79-110.

Lejeune, P. 1989, *On autobiography*, overs. K. Leary, red. og forord P.J. Eakin, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Lowenthal, D. 1985, "Introduction"; "Reliving the past: dreams and nightmares" i *The past is a foreign country*, Cambridge University Press, Cambridge, s. xv-xxvii; s. 3-34.

de Man, P. 1984, "Autobiography as De-facement" i *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, s. 67-81.

Mickiewicz, A. 2005, *Pan Tadeusz*, Polskajspresse. Sp, Warszawa.

-
- Mickiewicz, A. 2000, *Pan Tadeusz*, overs. og med introduksjon av K.R. Mackenzie, Polish Cultural Foundation, New York.
- Olney, J. 1972, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Opacka, A. 1998, *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Pasek, J.Ch. 2003, *Pamiętniki*, Ossolineum, Wrocław.
- Pasek, J.Ch. 1976, *Memoirs of the Polish baroque: the writings of Jan Chryzostom Pasek, a squire of the Commonwealth of Poland and Lithuania 1690-95*, red., overs., introduksjon og noter av C.S. Leach; forord av W.Weintraub, University of California Press, Berkeley.
- Radstone, S. 2007, *The sexual politics of time: confession, nostalgia, memory*, Routledge, London.
- Reinton, R.E. 2001, "Kunst, språk og erfaring. Om noen motiver hos Walter Benjamin" i Reinton, R.E. og I. Iversen (red.) *Litteratur og erfaring*, Spartacus, Oslo, s. 49-78.
- Reinton, R.E. og I. Iversen, 2001, "Forord" i Reinton, R.E. og I. Iversen (red.) *Litteratur og erfaring*, Spartacus, Oslo, s. 7-14.
- Szmydtowa, Z. 1961, *Rousseau – Mickiewicz i inne studia*, Państwowy instytut wydawniczy, Warszawa.
- Szybowicz, E. 2008, "Comme il faut 2. O prozie i paszporcie Jacka Dehnela", *Krytyka polityczna*, 02.08. Nr. 14, Warszawa, s. 136-148.
- Thompson, E.M. 1979, *Witold Gombrowicz*, Twayne, Boston.
- Waśko, A. 2001, *Romantyczna gawęda szlachecka*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Zaleski, M. 2004, *Formy pamięci, Słowo/Obraz/Terytoria*, Gdańsk.

Anmeldelser og artikler

- Beczek, J. 2007, "W blasku zakwitającej przeszłości" ["I glansen av den blomstrende fortid"], *Studium*, Nr. 3 (63)-4 (64), Kraków.
- Bielas, J. 2007, "Pani Jowialska z Lisowa" ["Fru Jowialska fra Lisów"], *Czas Kultury*, Recenzje i omówienia KW/Nr. 112, Poznań.
- Browarny, W. 2007, "Babcia odchodzi" ["Mormor går bort"], *Odra*.03.07. M./Nr. 3, Wrocław.
- Cuber, M. 2006, "Z sercem, bez ducha" ["Med hjertet, uten sjel"], *Nowe Książki*, 12.06. M./Nr. 12, Warszawa.
- Darska, B. 2006, "Gdy język ocala czas" ["Når språket bevarer tiden"], *Opcje*, 12.06. KW./Nr. 4, Katowice.
- Dehnel, J. 2008, "Król jest nagi" ["Kongen er naken"], (29.02.2008), Nieszuflada. FORUM, tilgjengelig fra: <www.nieszuflada.pl>, [22.05.2008].
- Górski, A. 2006, "Wytworny atak dandysa" ["En dandys fornemme angrep"], *WiK*, 15.09.07. T./Nr. 4, Warszawa.
- Holewiński, W. 2007, "W poczekalni do śmierci" ["I dødens venteværelse"], *Wyspa*. 03.07 KW./Nr. 1(1), Warszawa.
- Kaczorowski, A. 2006, "Babcia Lala" ["Mormor Lala"], *Polityka*, 14.10.06. T./Nr. 41, Warszawa.
- Kapela, J. 2007, "Pierwszy poeta IV RP" ["Den første dikteren i den IV Folkerepublikken Polen"], *Lampa*, 10.07. M./Nr. 10, Warszawa.
- Kaźmierska, M. 2006, "Ze wspomnień i miłości" ["Av minner og kjærlighet"], *Gazeta Wyborcza-Poznań*, 19.12.06. DZ./Nr. 295, Poznań.
- Kędzierski, M. 2007, "Dopełnienie bliższe i dalsze" ["Nærmere og fjernere bestemt"], *Akcent, Literatura i Sztuka* KW/Nr. 2, Lublin.
- Markiewicz, Cz. 2007, "Oddajcie mi moją Europę!" ["Gi meg tilbake mitt Europa!"], *Pro Libris*, Nr. 1 (18), Zielona Góra.
- Miecznicka, M. 2006, "Recenzja 'Lali' Jacka Dehnela" ["Anmeldelse av Jacek Dehnel's 'Lala'"], *Dziennik*, 11.12.06. DZ./Nr. 198, Warszawa.
- Nowacki, D. 2006, "Powieść jak ta lala" ["En roman med dukkens skjønnhet"], *Gazeta Wyborcza*, 24.10.06. DZ./Nr. 249, Warszawa.

- Pilarz, E. 2007, "Łała w koralach" ["Łała med et smykke"], *Śląsk*. 09.07. M/Nr. 9, Katowice.
- Ratuszna, H. 2007, "Opowieść w kolorze sepii" ["En fortelling i sepia"], *Twórczość*, 01.07. M./Nr. 1, Warszawa.
- Robert, M. 2006, "Pieśń o czasie minionym" ["En sang om den forgangne tid"], *Życie Warszawy*, 03.11.06. DZ./Nr. 257, Warszawa.
- Wąsowicz, P.D. 2008, "Dehnel czy demon?" ["Dehnel eller demon?"], *Lampa*, 04.08. M./Nr. 4, Warszawa.
- Wilk, M. 2007, "Kamuflaż stylisty" ["Stilistens kamuflasjer"], *Dziennik Polski*, 31.01.07. DZ./Nr. 26, Kraków.
- Zdanowicz, O. 2007, "Dandys w Zielonej Górze bez skandalu" ["En dandy i Zielona Góra uten skandale"], *Gazeta Wyborcza-Zielona Góra*, 17/18.02.07. DZ./Nr. 41, Zielona Góra.
- Zieliński, J. 2006, "Perły, szampan i łzy" ["Perler, champagne og tårer"], *Rzeczpospolita*, 04/05.11.06. DZ./Nr. 258, Warszawa.